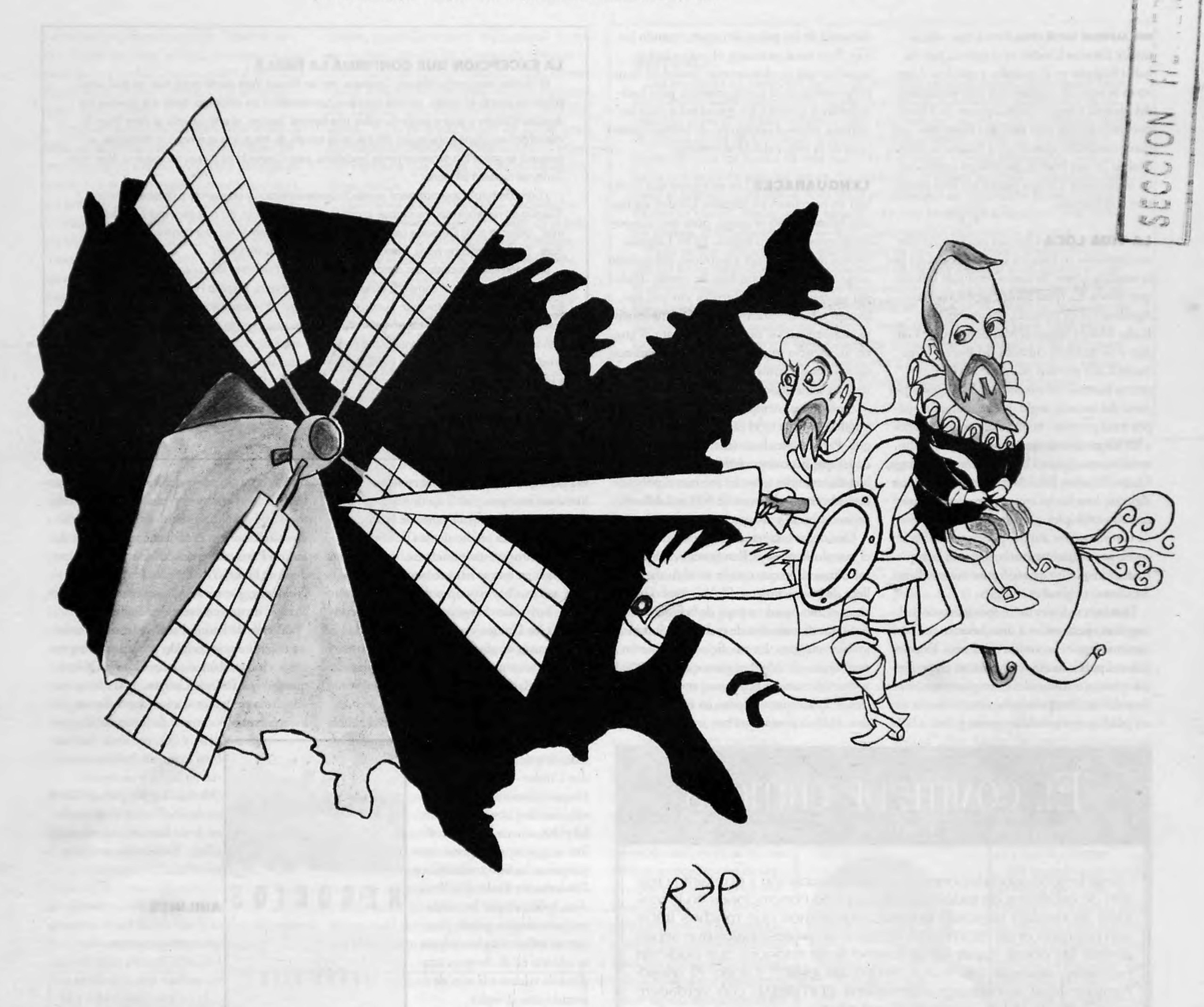
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO III Nº 135 04 • 06 • 2000

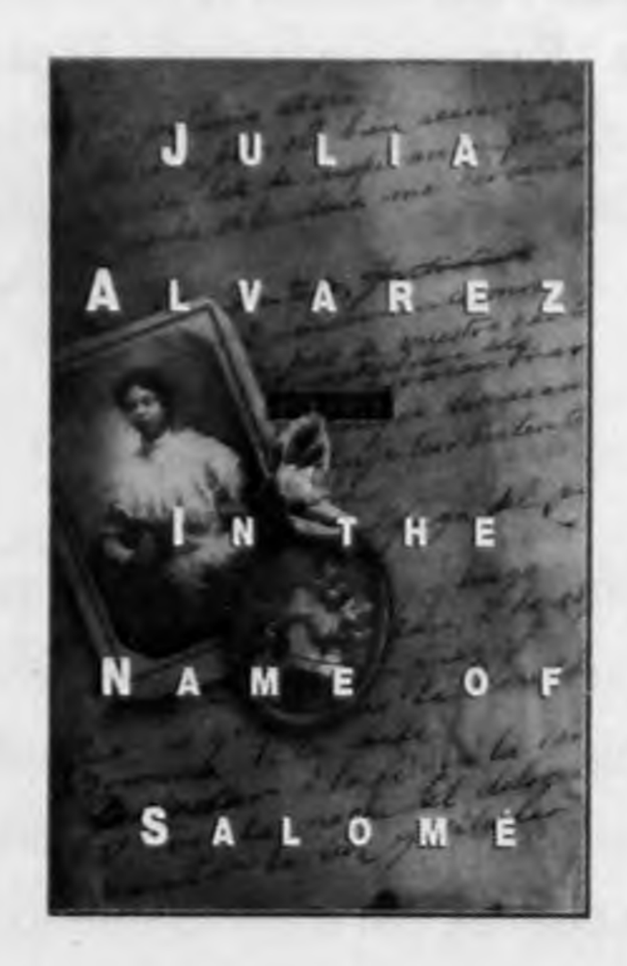
RADAR *libros*

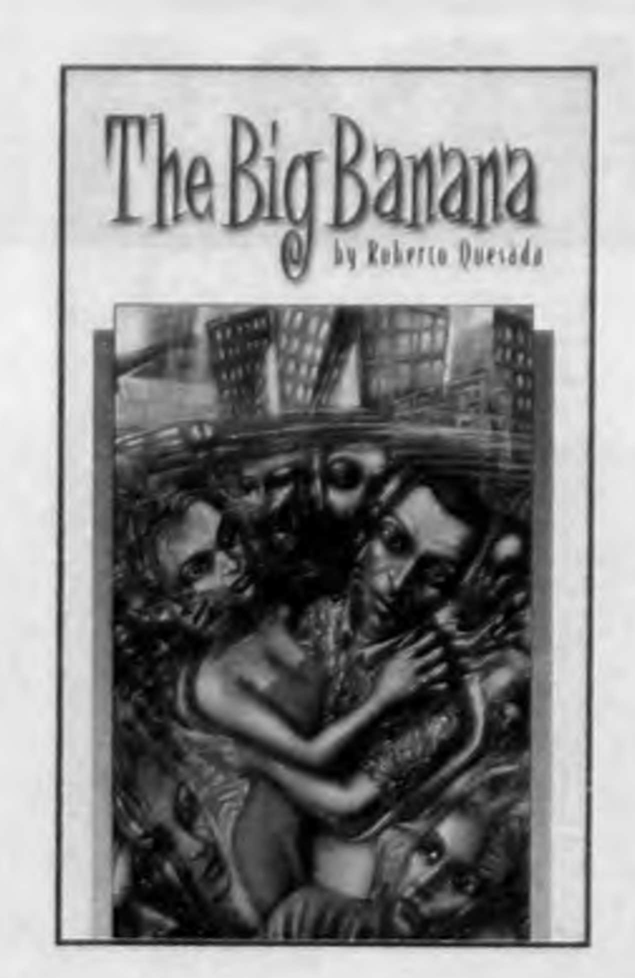
VIVIANE FORRESTER *Contra el neoliberalismo*
CÓMO ESTUVE *Beatriz Sarlo en* El Fantasma
ENVIDIA *Edgardo Russo le roba a Nathanael West*
RESEÑAS *Hobsbawm, Sebreli, Amis, Mansfield*

Los escritores que escriben en castellano en Estados Unidos son uno de los misterios más guardados de una historia centenaria de inmigración, mestizaje e identidades cambiadas. Aunque el resultado literario más visible de la experiencia hispana se ha apreciado en escritores como Junot Díaz, Oscar Hijuelos o Esmeralda Santiago, la otra parte de la historia –la de aquellos escritores que empuñan el castellano para dar cuenta del mundo que los rodea– es más oscura. Esta es la historia de una literatura que en teoría deberían leer treinta millones de personas, pero que en la práctica vive escondida.



Se habla spangles





POR ALFREDO SEPÚLVEDA Pese a que oficialmente Estados Unidos es el quinto país de habla hispana en el mundo, a que Los Angeles es la segunda ciudad con más mexicanos del planeta y que el exilio cubano de Miami es cortejado con algo más que flores por cualquier candidato que aspire a ocupar la oficina oval de la casa blanca, escribir en castellano en los Estados Unidos parece un acto romántico o demencial.

LA VIDA LOCA Quienes escriben ficción en castellano en Estados Unidos ven pasar por la ventana cómo "lo latino" está más caliente que nunca. La reina adolescente Cristina Aguilera y el ex menudo puertorriqueño Ricky Martin llenan el Madison Square Garden y los músicos cubanos del Buena Vista Social Club pierden por nariz el Oscar. La eterna historia del *crossover* –la aceptación por parte del mundo anglo de la cultura que golpea a sus puertas– es una sirena que les canta a los hispanos más que nunca antes en la historia yanqui. Junot Díaz, Esmeralda Santiago, Oscar Hijuelos, Julia Alvarez, por mencionar algunos, han hecho *crossovers* más que exitosos, con múltiples ediciones y el beneplácito de la revista *New Yorker*, por ejemplo. Sin embargo, a estos escritores hispanos hay que traducirlos si uno quiere leerlos en castellano. Su idioma original es el inglés.

Desconectados entre sí, los escritores en castellano pertenecen a una cofradía que básicamente ignora la común existencia. Estos escritores publican esporádicamente en pequeñas revistas o editoriales o simplemente, dejan de publicar, decepcionados ante la lejanía de un público que pueda acogerlos y ante a la distancia de los países de origen, cuando los hay. Para estos escritores, el nuevo orden mundial está sarcásticamente invertido: la superpotencia, sí, es Latinoamérica, pero Latinoamérica también los ignora o los mira extrañada, como si un equipo de béisbol apareciera en la mitad del Monumental.

LENGUARACES Los escritores que escriben en castellano en Estados Unidos soplan una brasa que no se apaga, pero que tampoco se transforma en fogata. Es en Latinoamérica donde aspiran a publicar, allí quieren darse a conocer y, con algo de suerte, desde allí esperan que las editoriales yanquis los llamen y los traduzcan. O si no, simplemente escriben para sí mismos, por amor al arte, en un silencio sólo roto durante las sesiones de talleres literarios que generan modestas revistas semestrales.

Aunque casi siempre son perfectamente bilingües, insisten en el español antes que el inglés. Pero esto les hace tener menos oportunidades que sus colegas *hispanics*, quienes, escribiendo en inglés sobre las mismas experiencias, obtienen adelantos de 600 mil dólares, premios, becas y adaptaciones al cine.

Una de las bisagras entre el mundo anglo y el mundo *hispanic* es Ilan Stavans, un académico mexicano que enseña en el Amherst College de Massachusetss. El *New York Times* lo elevó el año pasado a pope de la literatura hispana, un descubridor de escritores. Stavans es jovial y enérgico. En su oficina descansa un manuscrito de 2.500 páginas que en el 2003 se transformará en la primera antología histórica de la literatura hispana en Estados Unidos. El libro comenzará con escritos coloniales, del siglo XIX y terminará con extractos de literatura en "spanglish". La única condición para que un texto forme parte de la antología es que haya sido escrito dentro de lo que es hoy el territorio estadounidense, sin importar el idioma en que se haya redactado.

"Creo que hay tres tipos de escritores hispanos hoy", dice Stavans. "Los que nacieron en Estados Unidos y escriben en inglés, los que llegaron de afuera y escriben en español y los que nacieron aquí, pero de alguna manera se las arreglan para mantener al español como su primera lengua".

Entre los que llegaron de afuera está el boliviano Edmundo Paz Soldán. Con más de diez años en Estados Unidos –enseña Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Cornell–, Soldán ha publicado en Alfaguara Bolivia y, gracias a su agente neoyorquina, ha sido traducido en Dinamarca y Finlandia. Pero, dice, le faltaría por lo menos un país europeo grande para que un editor estadounidense se interese en él. Asegura estar dándole vueltas a la idea de autotraducirse al inglés.

Como Paz Soldán, la mayoría de los escritores en castellano en Estados Unidos nacieron en otra parte. El peruano Isaac Goldenberg, por ejemplo, que está a la cabeza del Instituto de Escritores Latinoamericanos de Nueva York, llegó a la Gran Manzana hace más de veinte años y que recién –luego de tres novelas y seis libros de poesía (siempre con el Perú como tema y siempre en castellano), está trabajando en su "primera novela en inglés; es en primera persona y cuando empecé a imaginarme el personaje, hablaba en inglés".

Goldenberg ha publicado en Perú y en Estados Unidos y está a cargo de la editorial Latino Press, la insignia del Instituto de Escritores Latinoamericanos, y una de las pocas editoras que publican exclusivamente material en castellano. No es fácil encontrar libros de Latino Press en Barnes & Noble, la gran cadena de librerías de Estados Unidos, pero Goldenberg se las arregla para ser distribuido a través de una empresa de Miami.

Además de Latino Press, el Instituto tiene un taller literario dirigido por un pintor y escritor chileno llamado Juan Gómez Quiroz, que publica *Brújula/Compass*, una revista que sale dos o tres veces al año –dependiendo de los recursos económicos de los cuales dispongan– y que, como su nombre bien lo indica, publica material en inglés y en español. "No hay lugares para publicar en español", dice el venezolano Jesús Bottaro, miembro del taller. "Ésta es una aventura romántica".

AIRLINES Menos romántica y más difícil fue la aventura que tuvo que emprender Eduardo Becerra para dar con un escritor que a) hubiera nacido en Estados Unidos y b) escribiera ficción en castellano. Becerra, editor de *Líneas Aéreas*, la antología que el año pasado presentó al público de España una nueva horneada de escritores americanos nacidos con posterioridad a la revolución cubana, decidió dedicar a Estados Unidos un capítulo del libro. No sabía que la tarea sería difícil. Así que recurrió al que más brillaba.

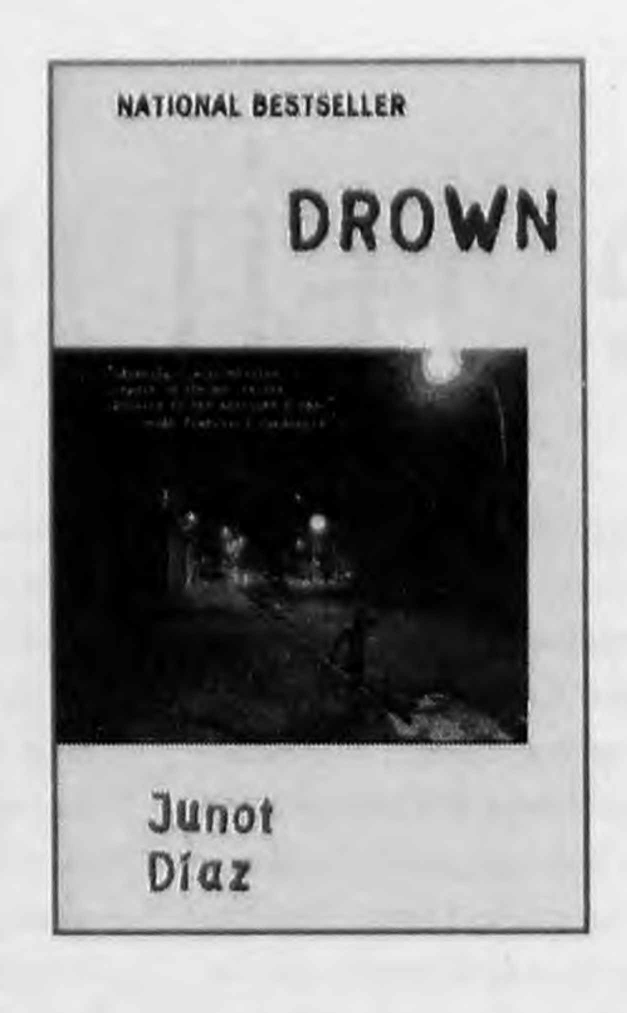
El tejano Rolando Hinojosa-Smith no nació antes de la revolución cubana, y por lo tanto estaba fuera del proyecto de *Líneas Aéreas*, pero sus galardones (tiene en su haber un premio Casa de las Américas por su novela *Klail City y sus alrededores* y es uno de los

LA EXCEPCIÓN QUE CONFIRMA LA REGLA

El escritor hondureño Roberto Quesada vive en Nueva York desde hace más de diez años, jamás ha escrito en inglés, no está pensando en hacerlo y sin embargo, tiene dos novelas traducidas al inglés y está a punto de editar una tercera. Incluso, el año pasado, el *New York Times* criticó su última publicación. No fue en la revista de libros que aparece los domingos, ni tampoco la crítica fue excesivamente laudatoria, pero Quesada ya puede decir que el *New York Times* se molestó en leerlo.

¿Cómo lo hizo? Quesada tiene suerte, buenos contactos y un espíritu a prueba de balas. "Escribo en mi propio idioma porque escribir ya es complicado, así que para qué complicarlo más". Durante años Quesada cargó con el complicado título de escritor hondureño en Nueva York. "Serlo significaba nada. Pero eso cambió cuando fui traducido".

Quesada tuvo los contactos correctos casi por azar. Los conoció en oscuras ferias del libro en solidaridad con Centroamérica durante los años ochenta. Primero Hardie St. Martin, traductor al inglés de García Márquez. Luego, Kurt Vonnegut, el inclasificable autor de *Matadero 5*, a quien Quesada abordó sin saber quién era (luego se daría cuenta de que el resto de la concurrencia no se acercaba a Vonnegut por exceso de respeto). Hoy Quesada tiene traducidas dos novelas, *Los barcos* (*The ships*) y *The big Banana*, que de su computadora pasó directamente a un traductor y de ahí a librerías a cargo de Arte Público Press. "El éxito", dice Quesada, "es una extraña mezcla de trabajo duro y oportunidades. Hay un montón de gringos que tampoco pueden publicar aquí".

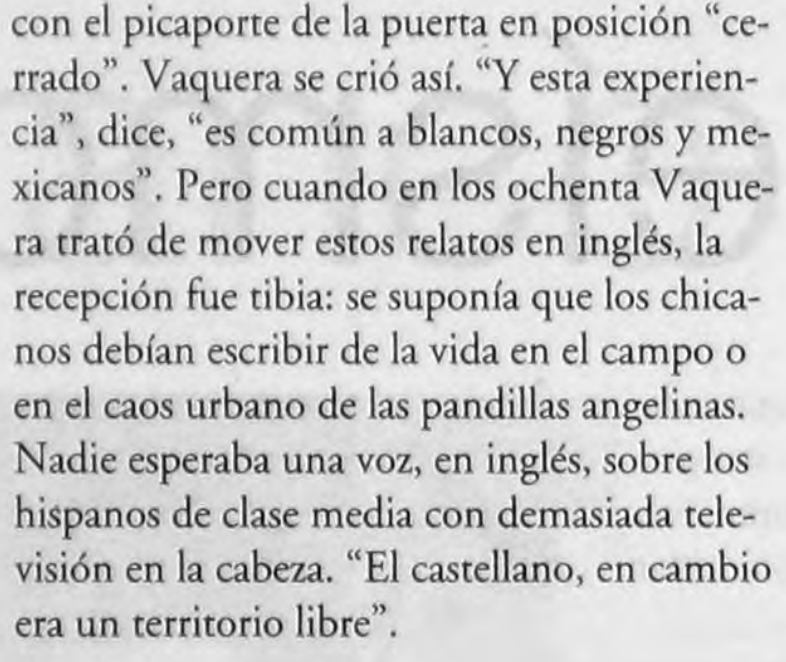




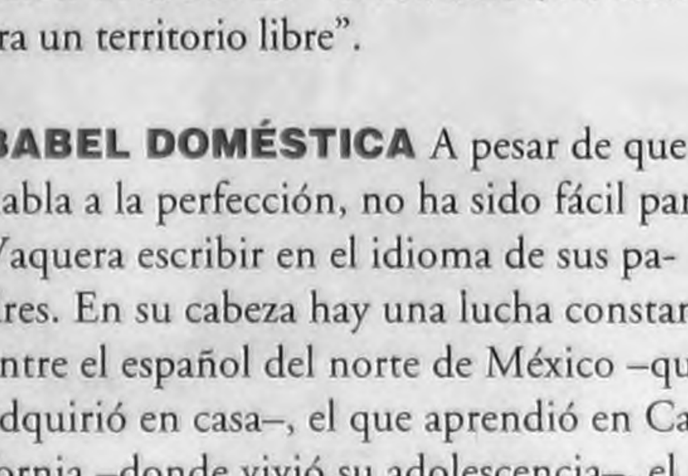
escritores más importantes de Texas) lo hacen figurar en todas las listas de hispanos destacados en Estados Unidos, junto al ministro de vivienda, Henry Cisneros, y al actor Edward James Olmos.

Desde el mundo universitario –tiene una cátedra en la Universidad de Austin, Texas– ha escrito parte de su obra en inglés y parte en español. Fue él quien sugirió a Becerra enrolar a un joven colega de Austin, Santiago Vaquera.

Vaquera, un barbudo y rápido profesor de español en la universidad de Texas, es un chicano –esto quiere decir que sus padres son mexicanos, pero él nació en territorio estadounidense– que derivó al castellano escrito luego de que el *establishment* en inglés le cerrara la puerta en la cara. "Mi material era como *la venganza de los chicos latch key*", cuenta Vaquera, refiriéndose a los niños cuyos padres trabajan todo el día y que se van directo de la escuela a una casa sin adultos, con televisión encendida y con el picaporte de la puerta en posición "cerrado". Vaquera se crió así. "Y esta experiencia", dice, "es común a blancos, negros y mexicanos". Pero cuando en los ochenta Vaquera trató de mover estos relatos en inglés, la recepción fue tibia: se suponía que los chicanos debían escribir de la vida en el campo o en el caos urbano de las pandillas angelinas. Nadie esperaba una voz, en inglés, sobre los hispanos de clase media con demasiada televisión en la cabeza. "El castellano, en cambio era un territorio libre".

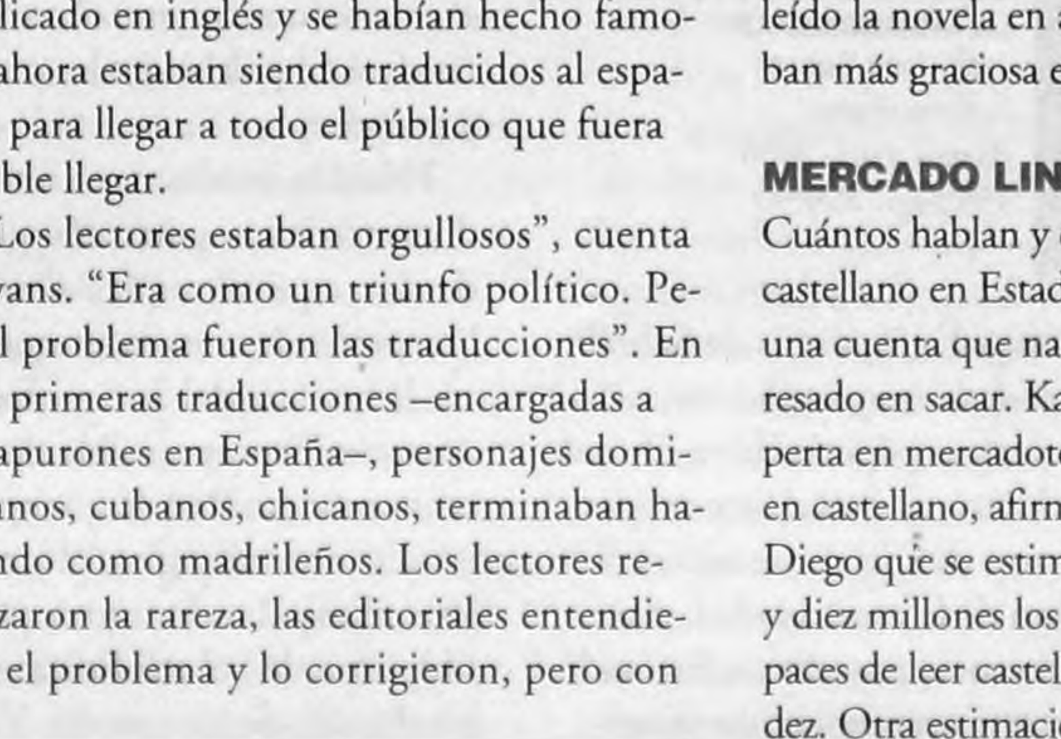


BABEL DOMÉSTICA A pesar de que lo habla a la perfección, no ha sido fácil para Vaquera escribir en el idioma de sus padres. En su cabeza hay una lucha constante entre el español del norte de México –que adquirió en casa–, el que aprendió en California –donde vivió su adolescencia–, el *spanglish* que conoció en la calle y el inglés que habla con su esposa dominicana (quien, paradójicamente, es lingüista). Luego de pasar un año en Ciudad de México como parte de un año sabático, logró dominar su español escrito hasta hacerlo publicable. "Incluso hoy, cuando escribo", dice Vaquera, "trato de evitar pensar en inglés, porque traducir después es complicado. Tengo que esperar a que venga la idea en español y luego pulirla".



Hace unos años atrás, quizás Vaquera hubiera tenido más aceptación. Luego de la película *Como agua para chocolate*, basada en la novela homónima de Laura Esquivel, las editoriales neoyorquinas pensaron que podía haber una mina de oro que no estaban explotando bajo sus narices: el castellano.

"Aún no puedo creer que estemos hablando de esto en tiempo pasado", dice Ilan Stavans. "Algunos años atrás, yo solía decir *y esto está pasando ahora mismo*". Lo que estaba pasando era simple. Las editoriales empezaron a publicar en castellano. Si a *Como agua para chocolate* le había ido tan bien en la taquilla, ¿por qué no le iba a ir bien como libro? Y efectivamente, así fue. Se transformó en la novela en castellano más vendida de los noventa. Las editoriales siguieron adelante. Fue el turno de los clásicos. Vargas Llosa, García Márquez y Cortázar fueron editados en castellano por Penguin, Simon & Schuster o Vintage Books. Y luego les tocó a los hispanos. Los mismos hispanos que antes habían publicado en inglés y se habían hecho famosos ahora estaban siendo traducidos al español, para llegar a todo el público que fuera posible llegar.



"Los lectores estaban orgullosos", cuenta Stavans. "Era como un triunfo político. Pero el problema fueron las traducciones". En esas primeras traducciones –encargadas a los apurones en España–, personajes dominicanos, cubanos, chicanos, terminaban hablando como madrileños. Los lectores rechazaron la rareza, las editoriales entendieron el problema y lo corrigieron, pero con unos traductores bastante a mano.

"No fue mi decisión traducirlo al castellano", dice Esmeralda Santiago, autora del best-seller de memorias *Cuando era portorriqueña*. "Mi editor pensó que mis lectores apreciarían más el libro de esta manera". Santiago dejó Puerto Rico a los trece años, a finales de los cincuenta, cuando abandonó su educación formal en castellano y comenzó en inglés. "Era como un reto para mí porque temía que mi castellano no fuera lo suficientemente bueno. Pero una vez que empecé con la traducción, me di cuenta de que sabía más de lo que suponía". La respuesta que encontró la escritora fue que los lectores que aseguraban haber leído la novela en ambos idiomas, la encontraban más graciosa en castellano.

MERCADO LINGÜÍSTICO Cuántos hablan y cuántos leen castellano en Estados Unidos es una cuenta que nadie se ha interesado en sacar. Karin Kiser, experta en mercadotecnia de libros en castellano, afirma desde San Diego que se estiman entre ocho y diez millones los hispanos capaces de leer castellano con fluidez. Otra estimación con la que trabaja Kiser es que esos lectores gastan unos cuatrocientos millones de dólares al año en libros en castellano. No es mucho, si se tiene en cuenta que sólo por su última *nouvelle*, *Riding the bullet* –publicada en Internet–, Stephen King engrosó su cuenta corriente en 450 mil dólares.

Por estos días un fantasma recorre los buzones de Estados Unidos. Es el fantasma del censo 2000, promocionado en la televisión como una de los momentos más importantes para la marcha de las minorías étnicas. El gobierno federal proclama que si se sabe exactamente cuántos habitantes hay, puede destinar mejor las ayudas económicas a los grupos desprotegidos.

El último censo, llevado a cabo en 1990, descubrió a 20 millones de hispanos en Estados Unidos. En julio del año pasado las proyecciones demográficas subían esta cifra a 30 millones. Pero algunos en el mundo editorial no sacan cuentas tan felices.

"Seguro, la pregunta en el censo era *¿es usted descendiente de hispanos?* Y la gente respondía que sí porque su abuelo era mexicano, pero resulta que esta gente no hablaba español en absoluto". Leylha Ahule es la gerente en Estados Unidos de Alfaguara. Desde su sede en Miami, Leylha apunta fundamentalmente al mercado académico, al millón de alumnos que están matriculados en cursos de literatura o de idioma español. "La verdad", dice Ahule, "es que los hispanos en Estados Unidos tienen un bajo nivel de educación. Los libros que más se venden son de astrología, los espirituales, los de medicina y los de incienso".

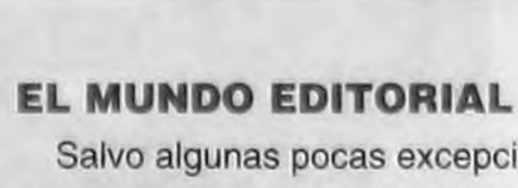
De acuerdo a un estudio de ventas encargado por Alfaguara, durante la década pasada el libro más vendido en castellano en Estados Unidos fue *Como Agua para Chocolate* con 75 mil ejemplares. Lo siguieron *El Regalo* de Danielle Steel y el popularísimo *El libro de remedios caseros*.

"Para nosotros", concluye Ahule, "vender cincuenta mil copias es excelente. En términos de lo que es la industria del libro en inglés, es ridículo. Pero para nosotros vender incluso 10 mil copias de una novela es una hazaña". La editorial confía en su conocimiento del mercado hispano, conocimiento que no tienen las grandes editoriales yanquis. Si los Simon & Schuster y los Penguin desprecian ventas de diez mil ejemplares, para editoriales que se dedican y conocen el nicho, insiste Ahule, menos es más. ♠

HISTORIA

Los escritores en castellano han vivido en lo que es hoy Estados Unidos desde hace por lo menos cuatrocientos años. Hasta 1848, año en que México perdió lo que se conoce hoy como el sudeste norteamericano (que incluye California, Nuevo México, Arizona y hasta partes de Colorado), el idioma hablado en esos lugares era el castellano. Hasta 1910, en los diarios de esta región se publicaban novelas serializadas, pero no había una industria editorial detrás. "La población no estaba educada", cuenta Ilan Stavans, el académico mexicano. "Los libros en castellano se importaban desde España o Ciudad de México. Recién en los sesenta y setenta se empezó a recuperar esta herencia literaria. Fundamentalmente en teatro, pero también en novelas y crónicas".

Parte de esa recuperación se hizo a través de Arte Público Press, la editorial con asiento en Houston, Texas, que bajo la mano de Nicolas Kanellos le ha sacado el jugo al pasado hispánico. Su "Proyecto de recuperación de la Herencia Hispánica" es un esfuerzo de largo aliento, que ya lleva ocho años, en el que se ha tratado de recuperar todos los documentos creados por hispanos desde la época colonial hasta 1970. Hasta ahora, de este proyecto han emergido veinte libros, se han recobrado 16 mil documentos y están ingresando a bases de datos unos 2.500 periódicos en español. La antología que Stavans pretende publicar está fuertemente apoyada en este proyecto.



EL MUNDO EDITORIAL

Salvo algunas pocas excepciones, el mundo editorial en castellano está atomizado y tiene escasa distribución. Sólo en Florida y en el Sudeste existen empresas editoriales en castellano de tamaño relativamente grande. En la península se encuentra la veterana Ediciones Universal, fundada por la familia Salvat en 1965. Universal funciona a la vez como importadora de libros y como editorial, publica material de interés básicamente para el público cubano y su presencia fuera de Florida es escasa.

En Houston, Texas, está Arte Público Press. Es una de las pocas editoriales que aún acepta manuscritos originales en castellano, que luego son traducidos al inglés.

En Nueva York, Kensington, una editorial de novelas románticas, estrenó en septiembre su línea bilingüe Encanto. Con títulos como *Alcanzar una estrella* o *Sueños isleños*, Encanto apunta al mercado hispano femenino, que no necesariamente habla español. "Hasta ahora tenemos 23 autores y hemos publicado 12 títulos", confiesa Diane Stockwell, la editora a cargo de la colección.

NOTICIAS DEL MUNDO





Se retiró Carmen Balcells, la dama de hierro del mundo editorial. Agente literaria de autores como García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Roa Bastos y Cabrera Infante, Balcells abandona el oficio después de cuarenta años de exitoso ejercicio. Su olfato para descubrir talentos y su implacabilidad al negociar contratos ventajosos para sus escritores son ya legendarios: Balcells revolucionó el mercado al imponer el plazo de siete años para todo contrato (logrando así la posibilidad de renegociar o llevarse al autor a otro sello) y vigilar como un lince las liquidaciones de derechos de autor que realizaban las editoriales. En el retrato que hiciera de ella José Donoso en *El jardín de al lado*, Nuria Monclús –tal su nombre en clave en la novela– era, más que una representante de escritores, la encarnación misma del éxito o el fracaso. Suerte de César moderno, muchos autores se encomendaron a ella con un "salve Carmen", abandonando su destino al movimiento de su pulgar. A los 69 años, con problemas crónicos de salud y probablemente cansada de tanto lidiar con vanidades desmedidas, Balcells deja el negocio, pero no del todo: su agencia literaria continuará funcionando bajo la dirección de sus discípulas Carina Pons, Gloria Gutiérrez y Maribel Luque.

Un nuevo mito americano trae esperanzas a los ágrafos del mundo. La novela autobiográfica de un tal George Dawson está causando sensación en los medios literarios de Estados Unidos. No por su originalidad y excelencia, ni por ofender morales pacatas ni por ser un roman-à-clef sobre los poderosos. Nada de eso: la conmoción se debe a que éste es el debut literario de su autor, a los 102 años de edad y sólo cuatro años después de iniciarse en la lectoescritura. *Life is so good* ("La vida es tan buena") recrea los latrocinios del Ku-Klux-Klan y la perra vida de los negros que caían en sus manos. Se enumeran a continuación otros milagros que hacen de este autor novel un personaje de Ripley: conserva sus dientes y su cabellera, nunca pasó una noche en un hospital y logró ocultar a sus siete diplomados hijos que era analfabeto. Dawson se anotó a los 98 años en un programa de alfabetización y tuvo la suerte de que su maestro de escuela, Richard Glaubman, lo ayudara a redactar su novela (no se sabe cuánto). La moraleja de esta historia es por demás elocuente y no estaría mal que algunos sellos editoriales la tuvieran en cuenta: para publicar libros es muy conveniente y saludable saber leer y escribir antes.

El viernes 9 de junio se realizará, en la Facultad de Humanidades y Artes de la laboriosísima ciudad de Rosario, el Coloquio Silvina Ocampo, organizado por el aun más laborioso Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de esa facultad. Entre los panelistas que disertarán sobre la escritora argentina estarán Jorge Panesi, Nora Domínguez, José Amícola, Adriana Mancini y Adriana Astutti. Además, se proyectará el corto *Historias de vida: Silvina Ocampo*, dirigido por Lucrecia Martel.

Con el bífido fin de financiar la revista y entregar los premios de poesía 1999, *No quiero ser tu Beto* invita a su segunda fiesta NQSTB la medianoche del sábado 10 de junio. La página ex-quincenal Mensual Gratuita de Divulgación literaria (otra que los nombres de Prince) entregará sus lauros a la poeta Nadia Zimerman y promoverá la danza, buena para la salud. En General Urquiza 124. Entrada $ 3.

Los que triunfan



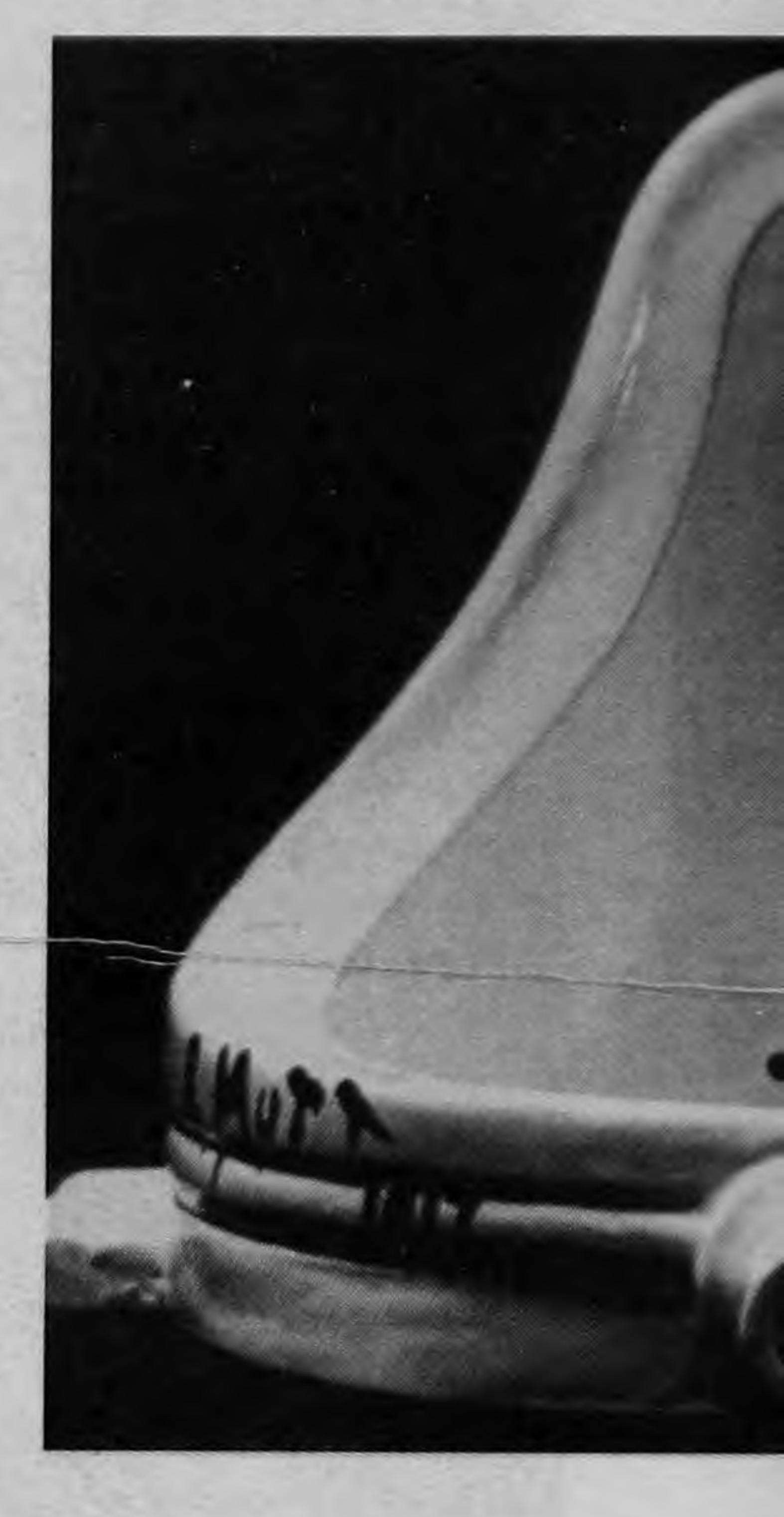
A LA ZAGA
Eric Hobsbawm
trad. Gonzalo Pontón
Crítica
Barcelona, 1999
56 págs. $ 16

POR EDUARDO GRÜNER Eric Hobsbawm acaba de depararnos una pequeña "sorpresa": *A la Zaga. Decadencia y Fracaso de las Vanguardias del Siglo XX* es un libro igualmente pequeño, bellamente editado, atravesado por estupendas y pertinentes fotografías de obras de arte, fotogramas de films y afiches, en papel satinado de gran calidad, con una magnífica encuadernación. En suma, un librito-objeto que, no obstante, no es sino una equivocación.

Al contrario de ciertas operaciones comerciales plagadas de tonterías reaccionarias y desinformadas que supuestamente se ocupan del mismo tema, la "equivocación" de alguien como Hobsbawm merece ser pensada porque proviene justamente de alguien que piensa, que honestamente trata de entender un fenómeno extraordinariamente complejo y que no puede despacharse bajo la consigna de una defensa de la Modernidad. Sobre todo cuando uno de los efectos objetivos del "modernismo" y las vanguardias es el de haber demostrado, en los pasos de pensadores tan críticamente modernos como Marx, Nietzsche o Freud, que no hay *la* Modernidad: que lo que así se llama no es un espacio homogéneo y plano perfectamente identificable, sino un campo de batalla atravesado por fracturas en el que se dirimen imágenes del mundo, representaciones del Sujeto y hegemonías ideológicas que están muy lejos de haber quedado reselta en algún "sentido común" demostrador de las bondades del racionalismo liberal.

Justamente porque sabe que el fenómeno es extraordinariamente complejo, Hobsbawm parte de una tesis aparentemente muy sencilla: "Las diversas corrientes de la vanguardia artística partían de una suposición fundamental: que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esa suposición era correcta. Y lo que es más: el modo de mirar el mundo y de aprehenderlo mentalmente ha experimentado una profunda revolución. Sin embargo –y esa es la tesis central de mi argumentación– en el terreno de las artes visuales los proyectos de la vanguardia no alcanzaron ese objetivo, ni podrían haberlo alcanzado jamás". Bien: pero, al revés de otros para quienes –con tanta ingenuidad idealista como mala conciencia retrógrada– imaginan que las vanguardias se erigieron contra el proyecto "moderno", para Hobsbawm su "fracaso" es una consecuencia del fracaso de aquel proyecto. Si no se entiende esto, se corre el riesgo de "desleer" el resto del argumento, tomándolo como una oposición ramplonamente binaria y exterior entre las dos categorías, y no como un conflicto interno al interior de la "modernidad". Ese es otro libro, que anda circulando por ahí, y no el de Hobsbawm. El de Hobsbawm se propone mostrar que ese conflicto interno terminó en la derrota de los dos contendientes que, al menos entendidos en su versión más ideológicamente "oficial", eran ambiguamente solidarios.

Que el proyecto "modernizador" del capitalismo fracasó en las primeras décadas del siglo es obvio: acontecimientos tan disímiles como las dos guerras mundiales, la revolució rusa, el ascenso del nazi-fascismo o la crisis económica de 1929 plantaron los límites de un impulso que –por estar en última instanc al servicio de las clases dominantes– no podí incorporar armónicamente a las grandes masas mundiales que la propia lógica del proye to requería para su funcionamiento. Esos acontecimientos fueron los síntomas –de "iz quierda" o de "derecha"– de semejante impo tencia. Pero fueron también los síntomas de una transformación radical de aquella lógica



El maniqueísmo m

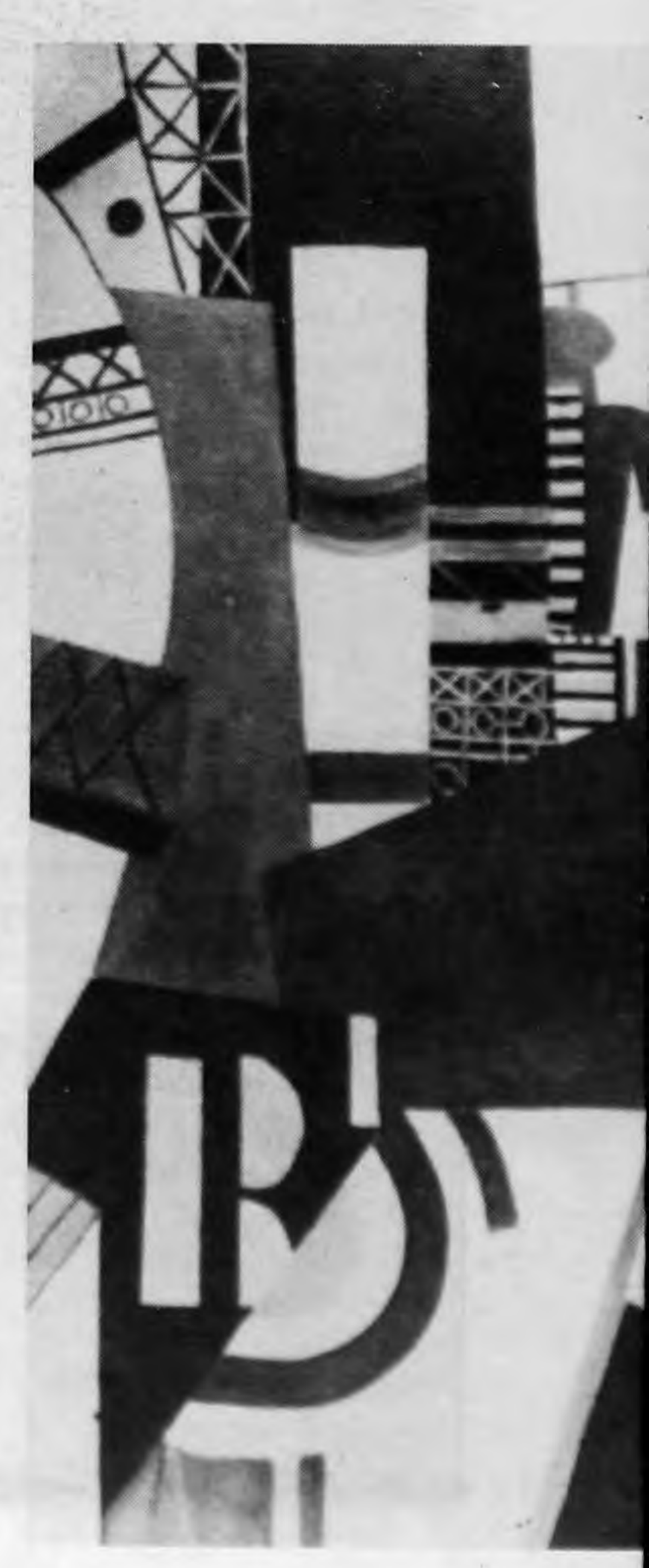


LAS AVENTURAS DE LA VANGUARDIA
EL ARTE MODERNO CONTRA LA MODERNIDAD
Juan José Sebreli
Sudamericana
Buenos Aires, 2000
458 pags., $24,90

POR CLAUDIA GILMAN La hipótesis de Sebreli en *Las aventuras de la vanguardia*, enunciada en las dos primeras páginas de su libro de más de cuatrocientas, es que el arte moderno (un objeto cuya definición se esperará en vano) es enemigo de la modernidad; o mejor aun, su excrecencia putrefacta. En esa línea, todo el libro se arma sobre un maniqueísmo manco: hay unos malos muy malos y unos buenos seguramente muy buenos de los que se nos dice poco. En el primer grupo militan en hatillo indiscriminado los artistas barrocos, los prerrafaelitas, los románticos y los movimientos de vanguardia (que, para Sebreli, vienen a ser más o menos lo mismo, lo que deja al lector pidiendo a gritos al menos un piadoso examen analítico que aquí no encontrará). Los más feos, sucios y malos de todos son, para el autor, los románticos. Una categoría muy amplia que, como las demás, adquiere contorno a partir de un par de rasgos esquemáticos: la atracción por el exotismo, el sueño, la locura y fundamentalmente, el odio a la civilización. De esos malos malísimos, este libro inacabable colecciona con ahínco sus supuestos pecados, pero no exhibe contraejemplo alguno: falta el "héroe positivo", salvo que se lo considere representado por la carga meramente valorativa que el sentido común encuentra en palabras tales como razón, orden y progreso.

Hilando sin desmayo una serie de anécdotas triviales –parecería que acumulación de *data* equivale aquí a *demostración*–, el libro pretende convencer que, desde el barroco, la historia del arte no ha sido sino un desvarío incomprensible en contra de la santa modernidad. Y que, por lo menos en los últimos tres siglos, el arte, tan luego el arte, eliminó todo interés por lo nuevo. El silogismo de Sebreli funciona, sumario y machacón, de este modo: Van Gogh decoró su cuarto con grabados japoneses, Jackson Pollock elogió el budismo, Ruskin sintió nostalgia por el neogótico, los surrealistas admiraron el arte de Oceanía y los arquitectos de vanguardia viajaron al Oriente; ergo, son una caterva de oscurantistas antisistema y tan ingratos como la serpiente aterida que, en la fábula, muerde a su salvador. En un solo ademán de aplanadora, la historia del arte posterior al Renacimiento se desarrolla en un freezer donde, per saecula saeculorum, preside la comparsa un Jean-Jacques Rousseau reducido poco menos que a los lemas "volver a la naturaleza" y "qué bueno era este salvaje".

Sebreli se encarniza con tanta fruición y parcialidad en sus malvados que es imposible reconocerlos, aun para quien sí haya visto las obras o leído los libros (no co-



NOTICIAS DEL MUNDO





Se retiró Carmen Balcells, la dama de hierro del mundo editorial. Agente literaria de autores como García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Roa Bastos y Cabrera Infante, Balcells abandona el oficio después de cuarenta años de exitoso ejercicio. Su olfato para descubrir talentos y su implacabilidad al negociar contratos ventajosos para sus escritores son ya legendarios: Balcells revolucionó el mercado al imponer el plazo de siete años para todo contrato (logrando así la posibilidad de renegociar o llevarse al autor a otro sello) y vigilar como un lince las liquidaciones de derechos de autor que realizaban las editoriales. En el retrato que hiciera de ella José Donoso en *El jardín de al lado*, Nuria Monclús –tal su nombre en clave en la novela– era, más que una representante de escritores, la encarnación misma del éxito o el fracaso. Suerte de César moderno, muchos autores se encomendaron a ella con un "salve Carmen", abandonando su destino al movimiento de su pulgar. A los 69 años, con problemas crónicos de salud y probablemente cansada de tanto lidiar con vanidades desmedidas, Balcells deja el negocio, pero no del todo: su agencia literaria continuará funcionando bajo la dirección de sus discípulas Carina Pons, Gloria Gutiérrez y Maribel Luque.

Un nuevo mito americano trae esperanzas a los ágrafos del mundo. La novela autobiográfica de un tal George Dawson está causando sensación en los medios literarios de Estados Unidos. No por su originalidad y excelencia, ni por ofender morales pacatas ni por ser un roman-à-clef sobre los poderosos. Nada de eso: la conmoción se debe a que éste es el debut literario de su autor, a los 102 años de edad y sólo cuatro años después de iniciarse en la lectoescritura. *Life is so good* ("La vida es tan buena") recrea los latrocinios del Ku-Klux-Klan y la perra vida de los negros que caían en sus manos. Se enumeran a continuación otros milagros que hacen de este autor novel un personaje de Ripley: conserva sus dientes y su cabellera, nunca pasó una noche en un hospital y logró ocultar a sus siete diplomados hijos que era analfabeto. Dawson se anotó a los 98 años en un programa de alfabetización y tuvo la suerte de que su maestro de escuela, Richard Glaubman, lo ayudara a redactar su novela (no se sabe cuánto). La moraleja de esta historia es por demás elocuente y no estaría mal que algunos sellos editoriales la tuvieran en cuenta: para publicar libros es muy conveniente y saludable saber leer y escribir antes.

El viernes 9 de junio se realizará, en la Facultad de Humanidades y Artes de la laboriosísima ciudad de Rosario, el Coloquio Silvina Ocampo, organizado por el aun más laborioso Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de esa facultad. Entre los panelistas que disertarán sobre la escritora argentina estarán Jorge Panesi, Nora Domínguez, José Amícola, Adriana Mancini y Adriana Astutti. Además, se proyectará el corto *Historias de vida: Silvina Ocampo*, dirigido por Lucrecia Martel.

Con el bífido fin de financiar la revista y entregar los premios de poesía 1999, *No quiero ser tu Beto* invita a su segunda fiesta NQSTB la medianoche del sábado 10 de junio. La página ex-quincenal Mensual Gratuita de Divulgación literaria (otra que los nombres de Prince) entregará sus lauros a la poeta Nadia Zimerman y promoverá la danza, buena para la salud. En General Urquiza 124. Entrada $ 3.

Los que triunfan al fracasar



A LA ZAGA
Eric Hobsbawm
trad. Gonzalo Pontón
Crítica
Barcelona, 1999
56 págs. $ 16

POR EDUARDO GRÜNER Eric Hobsbawm acaba de depararnos una pequeña "sorpresa": *A la Zaga. Decadencia y Fracaso de las Vanguardias del Siglo XX* es un libro igualmente pequeño, bellamente editado, atravesado por estupendas y pertinentes fotografías de obras de arte, fotogramas de films y afiches, en papel satinado de gran calidad, con una magnífica encuadernación. En suma, un librito-objeto que, no obstante, no es sino una equivocación.

Al contrario de ciertas operaciones comerciales plagadas de tonterías reaccionarias y desinformadas que supuestamente se ocupan del mismo tema, la "equivocación" de alguien como Hobsbawm merece ser pensada porque proviene justamente de alguien que piensa, que honestamente trata de entender un fenómeno extraordinariamente complejo y que no puede despacharse bajo la consigna de una defensa de la Modernidad. Sobre todo cuando uno de los efectos objetivos del "modernismo" y las vanguardias es el de haber demostrado, en los pasos de pensadores tan críticamente modernos como Marx, Nietzsche o Freud, que no hay *la* Modernidad: que lo que así se llama no es un espacio homogéneo y plano perfectamente identificable, sino un campo de batalla atravesado por fracturas en el que se dirimen imágenes del mundo, representaciones del Sujeto y hegemonías ideológicas que están muy lejos de haber quedado resueltas en algún "sentido común" demostrador de las bondades del racionalismo liberal.

Justamente porque sabe que el fenómeno es extraordinariamente complejo, Hobsbawm parte de una tesis aparentemente muy sencilla: "Las diversas corrientes de la vanguardia artística partían de una suposición fundamental: que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esa suposición era correcta. Y lo que es más: el modo de mirar el mundo y de aprehenderlo mentalmente ha experimentado una profunda revolución. Sin embargo –y esa es la tesis central de mi argumentación– en el terreno de las artes visuales los proyectos de la vanguardia no alcanzaron ese objetivo, ni podrían haberlo alcanzado jamás". Bien: pero, al revés de otros para quienes –con tanta ingenuidad idealista como mala conciencia retrógrada– imaginan que las vanguardias se erigieron contra el proyecto "moderno", para Hobsbawm su "fracaso" es una consecuencia del fracaso de aquel proyecto. Si no se entiende esto, se corre el riesgo de "desleer" el resto del argumento, tomándolo como una oposición ramplonamente binaria y exterior entre las dos categorías, y no como un conflicto interno al interior de la "modernidad". Ese es otro libro, que anda circulando por ahí, y no el de Hobsbawm. El de Hobsbawm se propone mostrar que ese conflicto interno terminó en la derrota de los dos contendientes que, al menos entendidos en su versión más ideológicamente "oficial", eran ambiguamente solidarios.

Que el proyecto "modernizador" del capitalismo fracasó en las primeras décadas del siglo es obvio: acontecimientos tan disímiles como las dos guerras mundiales, la revolución rusa, el ascenso del nazi-fascismo o la crisis económica de 1929 plantaron los límites de un impulso que –por estar en última instancia al servicio de las clases dominantes– no podía incorporar armónicamente a las grandes masas mundiales que la propia lógica del proyecto requería para su funcionamiento. Esos acontecimientos fueron los síntomas –de "izquierda" o de "derecha"– de semejante impotencia. Pero fueron también los síntomas de una transformación radical de aquella lógica de funcionamiento del capitalismo, en la cual la "racionalidad moderna" devino definitivamente instrumental, fusionada con el dominio de la técnica. Y es aquí donde ingresa el "problema" de las vanguardias: también ellas fueron respuestas de "izquierda" (como el surrealismo o el constructivismo ruso) o de "derecha" (como el futurismo italiano) a la pregunta por la técnica en el terreno puramente estético. También ellas, cuestionando desde adentro al proyecto racionalizadorinstrumental del capitalismo "moderno" en nombre de una auténtica "modernización" ("Hay que ser absolutamente modernos", había dicho ya Mallarmé) buscaron, en una técnica reencontrada con el universo de los valores, en una "metafísica de la máquina" que sirviera al Espíritu antes que a la Ganancia, un reencantamiento del mundo que le devolviera a la Vida una dimensión mágica, utópica, creativa, en el mejor sentido de estos términos: el de una no-conformidad con la alienación del presente.



Sólo que confiaron excesivamente en sus propias fuerzas. Como lo señaló en su momento Adorno, o más recientemente Bürger, el programa de fusionar el Arte con la Vida puso excesiva fe en el poder transformador del Arte per se. Haciendo eso, efectivamente transformaron el Arte –la imagen del mundo, los modos de representación– hasta el punto de que la "mirada" estética cambió como nunca lo había hecho desde el Renacimiento. Para ello operaron sobre la representación técnica, sobre la "metafísica de la máquina", de manera radical. Walter Benjamin pudo escribir uno de sus ensayos más justificadamente famosos apoyándose en esta transformación. Pero el problema es que, mientras tanto, la Vida, la Sociedad –bajo el imperio cada vez más profundo del fetichismo mercantil del capitalismo– siguió su camino. Y muy rápidamente las vanguardias, en particular después de la segunda Guerra (cuando empezó el desarrollo mundial de la Industria Cultural) pasaron a formar parte, conscientemente o no, de las reservas técnicas de dicha Industria Cultural, hasta que –a partir del pop, y con mucha más razón en el llamado "postmodernismo"– la noción misma de "vanguardia" perdió su sentido.

La perspicacia de Hobsbawm consiste en advertir que casi desde el comienzo aquellas formas estéticas aún más vanguardistas que dependían de soportes tradicionales (las artes visuales, y básicamente la pintura) quedaron –justamente por su extrema fascinación por la técnica– tecnológicamente obsoletas; por otro lado, aquéllas que por su propia lógica constructiva están más íntimamente ligadas a la tecnología (el cine, la arquitectura, el diseño) pudieron más consistentemente "fusionarse con la Vida", pero bajo las condiciones del desarrollo capitalista. En suma: las vanguardias, o bien muy pronto reingresaron al "museo" como cualquier arte tradicional, o fueron eficazmente subordinadas a la producción industrial. En cualquier caso, fracasaron en su proyecto originario. Sin embargo, esa no es toda la historia.

La "equivocación" de Hobsbawm consiste en deducir retroactivamente que las vanguardias *tenían que fracasar*. Claro está que un historiador no puede escribir en "condicional contrafáctico" (¿qué hubiera sucedido si ...?). Pero el peligro de las teleologías invertidas (lo que sucedió tenía que suceder) es que eliminan, antidialécticamente, el inmenso valor del momento negativo del gesto contestatario: a saber, esa crítica al *establishment* estético que simplemente apostaba a la reproducción conservadora de una "imagen del mundo" celebratoria del universo simbólico de las clases dominantes. Hoy, evidentemente, esa crítica no podría hacerse de la misma manera. Pero confundir la legitimidad de una bandera de lucha con el resultado del combate no parece ser el mejor modo de alentar la aparición de nuevas banderas. ♣

El maniqueísmo manco



LAS AVENTURAS DE LA VANGUARDIA
EL ARTE MODERNO CONTRA LA MODERNIDAD
Juan José Sebreli
Sudamericana
Buenos Aires, 2000
458 pags., $24,90

POR CLAUDIA GILMAN La hipótesis de Sebreli en *Las aventuras de la vanguardia*, enunciada en las dos primeras páginas de su libro de más de cuatrocientas, es que el arte moderno (un objeto cuya definición se esperará en vano) es enemigo de la modernidad; o mejor aun, su excrecencia putrefacta. En esa línea, todo el libro se arma sobre un maniqueísmo manco: hay unos malos muy malos y unos buenos seguramente muy buenos de los que se nos dice poco. En el primer grupo militan en hatillo indiscriminado los artistas barrocos, los prerrafaelitas, los románticos y los movimientos de vanguardia (que, para Sebreli, vienen a ser más o menos lo mismo, lo que deja al lector pidiendo a gritos al menos un piadoso examen analítico que aquí no encontrará). Los más feos, sucios y malos de todos son, para el autor, los románticos. Una categoría muy amplia que, como las demás, adquiere contorno a partir de un par de rasgos esquemáticos: la atracción por el exotismo, el sueño, la locura y fundamentalmente, el odio a la civilización. De esos malos malísimos, este libro inacabable colecciona con ahínco sus supuestos pecados, pero no exhibe contraejemplo alguno: falta el "héroe positivo", salvo que se lo considere representado por la carga meramente valorativa que el sentido común encuentra en palabras tales como razón, orden y progreso.

Hilando sin desmayo una serie de anécdotas triviales –parecería que acumulación de *data* equivale aquí a *demostración*–, el libro pretende convencer que, desde el barroco, la historia del arte no ha sido sino un desvarío incomprensible en contra de la santa modernidad. Y que, por lo menos en los últimos tres siglos, el arte, tan luego el arte, eliminó todo interés por lo nuevo. El silogismo de Sebreli funciona, sumario y machacón, de este modo: Van Gogh decoró su cuarto con grabados japoneses, Jackson Pollock elogió el budismo, Ruskin sintió nostalgia por el neogótico, los surrealistas admiraron el arte de Oceanía y los arquitectos de vanguardia viajaron al Oriente; ergo, son una caterva de oscurantistas antisistema y tan ingratos como la serpiente aterida que, en la fábula, muerde a su salvador. En un solo ademán de aplanadora, la historia del arte posterior al Renacimiento se desarrolla en un freezer donde, per saecula saeculorum, preside la comparsa un Jean-Jacques Rousseau reducido poco menos que a los lemas "volver a la naturaleza" y "qué bueno era este salvaje".

Sebreli se encarniza con tanta fruición y parcialidad en sus malvados que es imposible reconocerlos, aun para quien sí haya visto las obras o leído los libros (no comentados, valga la aclaración) de los artistas, filósofos y arquitectos en cuestión.



Todo lo sabido y conocido se vuelve alucinación. ¿Quién creería haber leído en Baudelaire (luego de toparse con el deformado personaje sebreliano) la afirmación: "Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y el cálculo"? El ensayo avanza como una máquina de homogeneizar, a fuerza de hilvanar detalles, biografías, declaraciones, manuales escolares y fuentes que con gran generosidad podrían denominarse "secundarias". Paradójicamente, el libro termina siendo una suerte de plagio vanguardista que, a falta de análisis de obras, movimientos y escritos filosóficos de los protagonistas involuntarios de estas aventuras antimodernas, se recuesta en una estructura de montaje.

Lo malo es que, pese a la obsesiva invocación de la palabra, no hay dialéctica ninguna en este enhebrado de anatemas por parte de una furia inquisidora que parece anhelar el regreso de la Contrarreforma. Ya lo reconocía Adorno: es fuerte la tentación de interpretar cualquier fenómeno por una traducción de lo nuevo a lo antiguo, pero hay que resistirla, ya que para entender la relación entre las modernas obras de arte con las antiguas que se les asemejan, es preciso destacar las diferencias y profundizar la dimensión histórica.

Hagamos, pues, una lista (incompleta) de lo que a Sebreli se le escapa, ignora o no le importa explicar: los motivos por los que la empresa filosófica de Kant –que definía la razón como única guía posible para el hombre, pero le señalaba límites precisos– condujo al desarrollo de la filosofía romántica; la existencia de un lenguaje compartido entre Auguste Comte y los románticos; los vínculos entre las prácticas e ideas de los movimientos de vanguardia y las metrópolis; la serie de rupturas en la forma implicadas en la historia del arte moderno; las flexiones del odio al burgués –la más antigua y constante de las pasiones surgidas de la democracia burguesa, que revela que la verdadera ambición del burgués consiste en instituir un mercado y no una ciudadanía y que representa antes el símbolo del capitalismo que el de la democracia–; la evidencia de la autonomía de los lenguajes artísticos, la importancia de "hacer historia" para entender las relaciones entre arte y sociedad; la necesidad de reflexionar sobre la relación entre el fenómeno de integración inédita de las masas populares a la política de los estados modernos para entender el desarrollo del nacionalismo y la explosión del antisemitismo en este siglo.

Podría aventurarse que, como conjunto de detalles, el libro no tiene nada de irrebatible. Pero también podría decirse que no hay en él nada de verdad. Todo lo sacrifica Sebreli a su furor racionalista; incluso la razón. Lo que queda de ésta, agotada tras la cabalgata por los clisés más elementales de la divulgación y el anatema es, mal que le pese a Sebreli, una razón lela. ♣

ENVIDIA

¡¡

Edgardo Russo confiesa sus más bajos instintos literarios

La "propiedad" de la escritura (es decir, *el estilo*) no puede ser impunemente objeto de desfalco. Apropiarse de la escritura del otro implicaría además –llevando al extremo la remanida afirmación de Flaubert– el arduo trabajo de simular (socialmente) que uno es el otro. Y sucede a menudo que los vicios del autor que admiramos no son tan atractivos como su envidiable y cincelada prosa.

Entonces: *Desesperación* de Nabokov al precio de perseguir mariposas limoneras todos los domingos, "La buena gente del campo" de Flannery O'Connor a cambio de hacerse el rengo ante las visitas, *As I lie dying* de Faulkner obligado a consumir una botella de asqueroso bourbon por día, *El bosque de la noche* de Djuna Barnes siempre que uno se calce el camisón del doctor Mathew o se vuelva lesbiana, *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán haciéndose el sordo, o bien una selección de epigramas de Oscar Wilde pagaderos con una temporada en la cárcel de... Caseros. Sin duda la tentación es grande, y muchos estarían dispuestos a pagar el precio siempre y cuando la posteridad no se entere de que esa señora tan bien vestida es en realidad la sirvienta (Ah!, de paso *Las criadas* de Genet).

Otro dilema, que jamás se le presentaría a un ladrón de bancos, tiene que ver con la magnitud, la dimensión, la escala... ¿Envidiar el *Ulises*, *El Castillo*, *En busca del tiempo perdido*, o la obra fragmentaria e inflacionaria de Jorge Luis Borges que hace proliferar la cadena de ladrones y ladronzuelos, agregando a los pesares de la vida una ladronzuela japonesa? Creo que es mejor (al menos en mi caso) apostar a la humildad de alguna obra menor, eclipsada por el brillo de otra que los lectores y la historia de la literatura consideran una "obra maestra". Robarla y apropiármela sin que nadie se dé cuenta; o al menos sólo unos pocos, que en lugar de denunciarme festejarían el gesto.

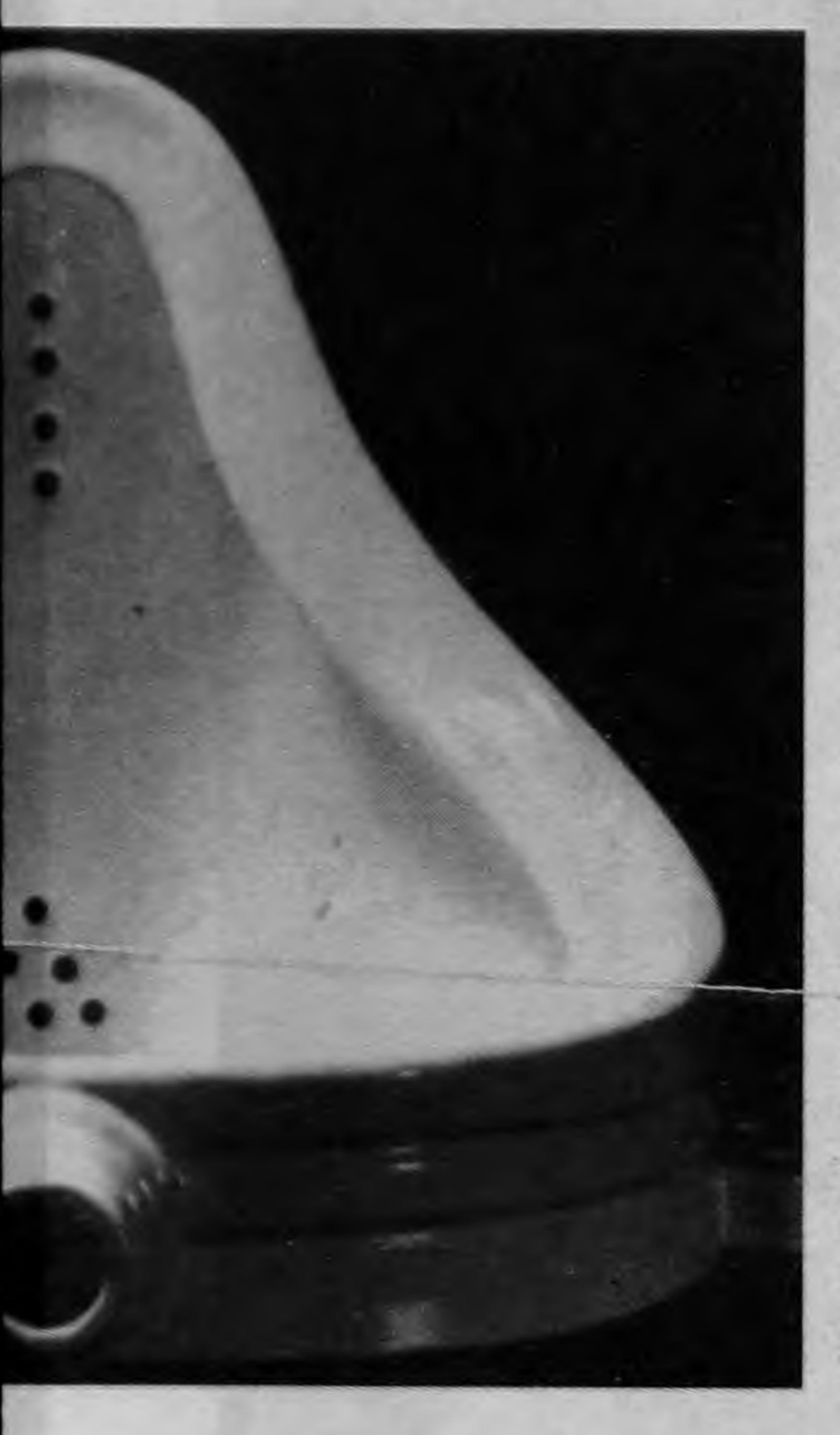
Guerra conyugal, mi primera novela, está escrita en primera persona y juega con lo autobiográfico y lo histórico bajo la incurable influencia de Proust. Tratando de imaginar mi siguiente novela (si alguna vez sigue), pienso que esta autorización ficticia para apropiarme de una novela de otro, me liberaría tanto del goce de escribir ficción (que consiste en descubrir lo que uno no sabe que sabía) como de la obsesión maniática por borrar y reponer la misma coma en vez de salir a cazar mariposas limoneras, hacerme el rengo, calzarme el camisón del doctor Mathew, volverme lesbiana, hacerme el sordo, o pasar una temporada en la cárcel de Caseros...

Robaría entonces *Miss Lonelyhearts*, novela breve escrita en tercera persona por Nathanael West con una ferocidad confesional (tan depresiva) que llegó a molestar a mi admirado W. H. Auden. Cuenta la historia de Miss Lonelyhearts, seudónimo de un escritor-consejero del "correo sentimental" de un diario neoyorquino, que empieza por descubrir que todo es verdadero y termina creyendo que él es Jesucristo cargando la cruz de Desesperada, Corazón-roto, Harta de Todo y Desilusionada-con-marido-tuberculoso. Por supuesto la cosa termina mal; igual que en *El gran Gatsby*, la obra maestra de Scott Fitzgerald que probablemente con justicia eclipsó las novelas de Nathanael West, incluyendo *El día de la langosta*.

A propósito, también me gustaría robar *El gran Gastby* y *El día de la langosta*. Pero como sólo César Aira puede escribir tantas novelas al hilo, me conformo con *Miss Lonelyhearts* (que según me dice Elvio Gandolfo ya la robó Rubem Fonseca). Aunque pensándolo bien, la publicaría con seudónimo. O la ambientaría en Düsseldorf atribuyéndosela a César Aira.

al fracasar

de funcionamiento del capitalismo, en la cual la "racionalidad moderna" devino definitivamente instrumental, fusionada con el dominio de la técnica. Y es aquí donde ingresa el "problema" de las vanguardias: también ellas fueron respuestas de "izquierda" (como el surrealismo o el constructivismo ruso) o de "derecha" (como el futurismo italiano) a la pregunta por la técnica en el terreno puramente estético. También ellas, cuestionando desde adentro al proyecto racionalizadorinstrumental del capitalismo "moderno" en nombre de una auténtica "modernización" ("Hay que ser absolutamente modernos", había dicho ya Mallarmé) buscaron, en una técnica reencontrada con el universo de los valores, en una "metafísica de la máquina" que sirviera al Espíritu antes que a la Ganancia, un reencantamiento del mundo que le devolviera a la Vida una dimensión mágica, utópica, creativa, en el mejor sentido de estos términos: el de una no-conformidad con la alienación del presente.



Sólo que confiaron excesivamente en sus propias fuerzas. Como lo señaló en su momento Adorno, o más recientemente Bürger, el programa de fusionar el Arte con la Vida puso excesiva fe en el poder transformador del Arte per se. Haciendo eso, efectivamente transformaron el Arte –la imagen del mundo, los modos de representación– hasta el punto de que la "mirada" estética cambió como nunca lo había hecho desde el Renacimiento. Para ello operaron sobre la representación técnica, sobre la "metafísica de la máquina", de manera radical. Walter Benjamin pudo escribir uno de sus ensayos más justificadamente famosos apoyándose en esta transformación. Pero el problema es que, mientras tanto, la Vida, la Sociedad –bajo el imperio cada vez más profundo del fetichismo mercantil del capitalismo– siguió su camino. Y muy rápidamente las vanguardias, en particular después de la segunda Guerra (cuando empezó el desarrollo mundial de la Industria Cultural) pasaron a formar parte, conscientemente o no, de las reservas técnicas de dicha Industria Cultural, hasta que –a partir del pop, y con mucha más razón en el llamado "postmodernismo"– la noción misma de "vanguardia" perdió su sentido.

La perspicacia de Hobsbawm consiste en advertir que casi desde el comienzo aquellas formas estéticas aún más vanguardistas que dependían de soportes tradicionales (las artes visuales, y básicamente la pintura) quedaron –justamente por su extrema fascinación por la técnica– tecnológicamente obsoletas; por otro lado, aquéllas que por su propia lógica constructiva están más íntimamente ligadas a la tecnología (el cine, la arquitectura, el diseño) pudieron más consistentemente "fusionarse con la Vida", pero bajo las condiciones del desarrollo capitalista. En suma: las vanguardias, o bien muy pronto reingresaron al "museo" como cualquier arte tradicional, o fueron eficazmente subordinadas a la producción industrial. En cualquier caso, fracasaron en su proyecto originario. Sin embargo, esa no es toda la historia.

La "equivocación" de Hobsbawm consiste en deducir retroactivamente que las vanguardias *tenían que fracasar*. Claro está que un historiador no puede escribir en "condicional contrafáctico" (¿qué hubiera sucedido si ...?). Pero el peligro de las teleologías invertidas (lo que sucedió tenía que suceder) es que eliminan, antidialécticamente, el inmenso valor del momento negativo del gesto contestatario: a saber, esa crítica al *establishment* estético que simplemente apostaba a la reproducción conservadora de una "imagen del mundo" celebratoria del universo simbólico de las clases dominantes. Hoy, evidentemente, esa crítica no podría hacerse de la misma manera. Pero confundir la legitimidad de una bandera de lucha con el resultado del combate no parece ser el mejor modo de alentar la aparición de nuevas banderas. ♣

manco



mentados, valga la aclaración) de los artistas, filósofos y arquitectos en cuestión. Todo lo sabido y conocido se vuelve alucinación. ¿Quién creería haber leído en Baudelaire (luego de toparse con el deformado personaje sebreliano) la afirmación: "Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y el cálculo"? El ensayo avanza como una máquina de homogeneizar, a fuerza de hilvanar detalles, biografías, declaraciones, manuales escolares y fuentes que con gran generosidad podrían denominarse "secundarias". Paradójicamente, el libro termina siendo una suerte de plagio vanguardista que, a falta de análisis de obras, movimientos y escritos filosóficos de los protagonistas involuntarios de estas aventuras antimodernas, se recuesta en una estructura de montaje.

Lo malo es que, pese a la obsesiva invocación de la palabra, no hay dialéctica ninguna en este enhebrado de anatemas por parte de una furia inquisidora que parece anhelar el regreso de la Contrarreforma. Ya lo reconocía Adorno: es fuerte la tentación de interpretar cualquier fenómeno por una traducción de lo nuevo a lo antiguo, pero hay que resistirla, ya que para entender la relación entre las modernas obras de arte con las antiguas que se les asemejan, es preciso destacar las diferencias y profundizar la dimensión histórica.

Hagamos, pues, una lista (incompleta) de lo que a Sebreli se le escapa, ignora o no le importa explicar: los motivos por los que la empresa filosófica de Kant –que definía la razón como única guía posible para el hombre, pero le señalaba límites precisos– condujo al desarrollo de la filosofía romántica; la existencia de un lenguaje compartido entre Auguste Comte y los románticos; los vínculos entre las prácticas e ideas de los movimientos de vanguardia y las metrópolis; la serie de rupturas en la forma implicadas en la historia del arte moderno; las flexiones del odio al burgués –la más antigua y constante de las pasiones surgidas de la democracia burguesa, que revela que la verdadera ambición del burgués consiste en instituir un mercado y no una ciudadanía y que representa antes el símbolo del capitalismo que el de la democracia–; la evidencia de la autonomía de los lenguajes artísticos, la importancia de "hacer historia" para entender las relaciones entre arte y sociedad; la necesidad de reflexionar sobre la relación entre el fenómeno de integración inédita de las masas populares a la política de los estados modernos para entender el desarrollo del nacionalismo y la explosión del antisemitismo en este siglo.

Podría aventurarse que, como conjunto de detalles, el libro no tiene nada de irrebatible. Pero también podría decirse que no hay en él nada de verdad. Todo lo sacrifica Sebreli a su furor racionalista; incluso la razón. Lo que queda de ésta, agotada tras la cabalgata por los clisés más elementales de la divulgación y el anatema es, mal que le pese a Sebreli, una razón lela. ♣

ENVIDIA



Edgardo Russo confiesa sus más bajos instintos literarios

La "propiedad" de la escritura (es decir, *el estilo*) no puede ser impunemente objeto de desfalco. Apropiarse de la escritura del otro implicaría además –llevando al extremo la remanida afirmación de Flaubert– el arduo trabajo de simular (socialmente) que uno es el otro. Y sucede a menudo que los vicios del autor que admiramos nc son tan atractivos como su envidiable y cincelada prosa.

Entonces: *Desesperación* de Nabokov al precio de perseguir mariposas limoneras todos los domingos, "La buena gente del campo" de Flannery O'Connor a cambio de hacerse el rengo ante las visitas, *As I lie dying* de Faulkner obligado a consumir una botella de asqueroso bourbon por día, *El bosque de la noche* de Djuna Barnes siempre que uno se calce el camisón del doctor Mathew o se vuelva lesbiana, *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán haciéndose el sordo, o bien una selección de epigramas de Oscar Wilde pagaderos con una temporada en la cárcel de... Caseros. Sin duda la tentación es grande, y muchos estarían dispuestos a pagar el precio siempre y cuando la posteridad no se entere de que esa señora tan bien vestida es en realidad la sirvienta (Ah!, de paso *Las criadas* de Genet).

Otro dilema, que jamás se le presentaría a un ladrón de bancos, tiene que ver con la magnitud, la dimensión, la escala... ¿Envidiar el *Ulises*, *El Castillo*, *En busca del tiempo perdido*, o la obra fragmentaria e inflacionaria de Jorge Luis Borges que hace proliferar la cadena de ladrones y ladronzuelos, agregando a los pesares de la vida una ladronzuela japonesa? Creo que es mejor (al menos en mi caso) apostar a la humildad de alguna obra menor, eclipsada por el brillo de otra que los lectores y la historia de la literatura consideran una "obra maestra". Robarla y apropiármela sin que nadie se dé cuenta; o al menos sólo unos pocos, que en lugar de denunciarme festejarían el gesto.

Guerra conyugal, mi primera novela, está escrita en primera persona y juega con lo autobiográfico y lo histórico bajo la incurable influencia de Proust. Tratando de imaginar mi siguiente novela (si alguna vez sigue), pienso que esta autorización ficticia para apropiarme de una novela de otro, me liberaría tanto del goce de escribir ficción (que consiste en descubrir lo que uno no sabe que sabía) como de la obsesión maniática por borrar y reponer la misma coma en vez de salir a cazar mariposas limoneras, hacerme el rengo, calzarme el camisón del doctor Mathew, volverme lesbiana, hacerme el sordo, o pasar una temporada en la cárcel de Caseros...

Robaría entonces *Miss Lonelyhearts*, novela breve escrita en tercera persona por Nathanael West con una ferocidad confesional (tan depresiva) que llegó a molestar a mi admirado W. H. Auden. Cuenta la historia de Miss Lonelyhearts, seudónimo de un escritor-consejero del "correo sentimental" de un diario neoyorquino, que empieza por descubrir que todo es verdadero y termina creyendo que él es Jesucristo cargando la cruz de Desesperada, Corazón-roto, Harta de Todo y Desilusionada-con-marido-tuberculoso. Por supuesto la cosa termina mal; igual que en *El gran Gatsby*, la obra maestra de Scott Fitzgerald que probablemente con justicia eclipsó las novelas de Nathanael West, incluyendo *El día de la langosta*.

A propósito, también me gustaría robar *El gran Gastby* y *El día de la langosta*. Pero como sólo César Aira puede escribir tantas novelas al hilo, me conformo con *Miss Lonelyhearts* (que según me dice Elvio Gandolfo ya la robó Rubem Fonseca). Aunque pensándolo bien, la publicaría con seudónimo. O la ambientaría en Düsseldorf atribuyéndosela a César Aira.

BOCA DE URNA



FICCIÓN

1. **La fiesta del chivo**
Mario Vargas Llosa
(Alfaguara, $21)

2. **Harry Potter y la piedra filosofal**
J. K. Rowling
(Emecé, $12)

3. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $19)

4. **La ignorancia**
Milan Kundera
(Tusquets, $15)

5. **El caballero de la armadura oxidada**
Robert Fischer
(Obelisco, $9,50)

6. **Harry Potter y el prisionero de Azkabán**
J. K. Rowling
(Emecé, $16)

7. **Los iluminados**
Marcos Aguinis
(Atlántida, $25)

8. **Harry Potter y la cámara secreta**
J. K. Rowling
(Emecé, $15)

9. **Plata quemada**
Ricardo Piglia
(Planeta, $17)

10. **Los impacientes**
Gonzalo Garcés
(Seix Barral, $18)

NO FICCIÓN

1. **Manual del guerrero de la luz**
Paulo Coelho
(Planeta, $10)

2. **No seré feliz pero tengo marido**
Viviana Gómez Thorpe
(Latinoamericana, $14)

3. **El Papa de Hitler**
John Cornwell
(Planeta, $20)

4. **Mossad, la historia secreta**
Gordon Thomas
(Ediciones B, $21)

5. **Borges profesor**
Martín Arias
(Emecé, $12)

6. **Los judíos y el menemismo**
Diego Melamed
(Sudamericana, $17)

7. **La empresa de vivir**
Tomás Abraham
(Sudamericana $20)

8. **Entrevista sobre el siglo XXI**
Eric Hobsbawm
(Crítica, $17)

9. **Historias ocultas en la Recoleta**
María Rosa Lojo
(Alfaguara, $17)

10. **Los nietos nos miran**
Juana Rottenberg
(Galerna, $14)

¿Por qué se venden estos libros?
"Se nota la aparición de títulos de autores con mucho prestigio y que fueron muy promocionados. A esto se le suma el éxito de ventas en otros países, como el caso de la última novela de Vargas Llosa y la saga de Harry Potter, que se convirtió en un fenómeno mundial. Con respecto a Plata quemada, *la novela de Ricardo Piglia, su regreso a la lista de bestsellers se debe al estreno de la película de Piñeyro", comenta Carlos Rosas, gerente de la sucursal de Santa Fe 1715 de Librerías Fausto.*

Tener experiencia

Martin Amis demuestra con Experience, *su extemporánea autobiografía, que no hay edad para hacer memoria si la transcripción de recuerdos puede leerse como una novela –y de las mejores.*

POR RODRIGO FRESÁN A la hora de las tan odiosas como cómodas clasificaciones, podría decirse que hay tres tipos de autobiografías de escritor: está la autobiografía de escritor para lectores (aquella que es puro acontecer de este lado de las cosas donde la literatura ocupa casi un segundo y discreto plano; como en las memorias de Anthony Burgess), la autobiografía de escritor para escritores (donde lo que se discute en realidad son los aspectos técnicos del oficio y se dan ejemplos a partir de la manipulación de acontecimientos reales; como en las autobiografías de Somerset Maugham) y está la rara autobiografía de escritor que se las arregla, casi milagrosamente, para convertirse en un libro donde el factor existencial no está reñido con la necesidad de conseguir una buena y perdurable obra literaria, una buena historia.

Afortunadamente, este es el caso de *Experience*, a pesar de que uno no pueda evitar abrir el libro con cierta malvada resistencia, preguntándose cuál es la necesidad puntual de una autobiografía de un muy buen escritor del que se prefiere pensar que sus mejores libros todavía están por llegar. Un escritor y una vida en tránsito. Un escritor, además, que está muy lejos del modelo aventurero e hiperkinético de un Jack London o un Ernest Hemingway o un Bruce Chatwin ¿Tendrá algo interesante que contar Martin Amis? La respuesta es sí. Mucho.

El mismo Amis comienza casi disculpándose, abriendo el paraguas y atribuyendo la necesidad de escribir su libro a una pulsión milenarista: cruzar la línea de las edades pasando en limpio el pasado. Las "disculpas" vuelven una y otra vez (por la naturaleza sinuosa de sus recuerdos, por la profusión avasalladora de nombres célebres, porque no hay nada más divertido que disculparse sin creerlo demasiado) a lo largo de todo el libro.

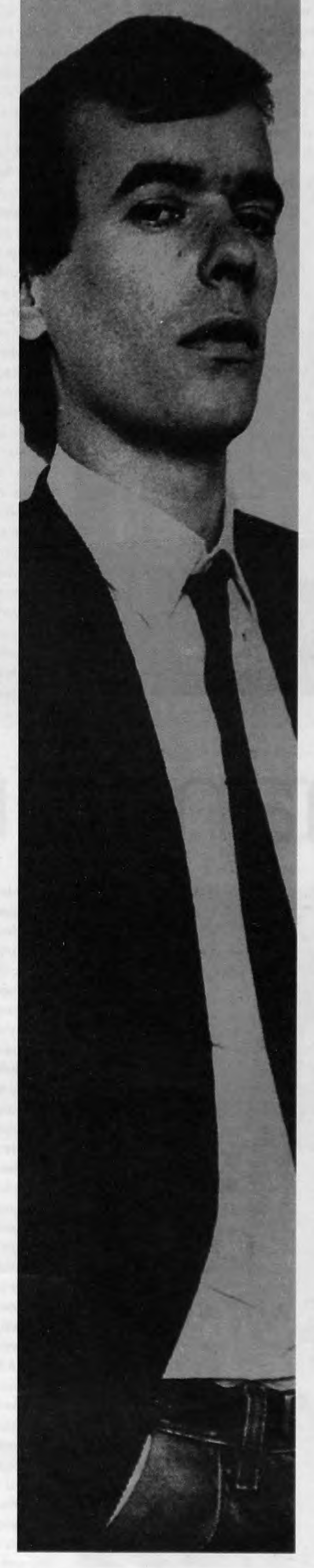
La bueno –se comprende a las pocas páginas– es que Martin Amis no tiene por qué disculparse: *Experience* es uno de sus mejores libros (no sería arriesgado afirmar que, formalmente, tal vez sea el mejor junto a *Campos de Londres* y el que, tal vez, le consiga un postergado Booker Prize) y una vez comenzado resulta irresistible y provoca casi la obligación de perdonarle lo que sea. Así, con la lectura de *Experience* su tan célebre como celebrado egocentrismo no perderá puntos, pero se convertirá en algo más comprensible y hasta adorable.

El Martin Amis que aparece en *Experience* reincide en esa elegante pedantería de quien se sabe autorizado a sentirse persona autorizada. Pero es un Amis más frágil, divertido amable y, por momentos, desconcertado. *Experience* es el relato de una vida marcada a fuego por dos fantasmas: el de su padre y escritor Kingsley Amis (relación conflictiva por omnipresencia) y el de su prima Lucy Partington (relación conflictiva por omniausencia), desaparecida en su adolescencia y cuyo cadáver –víctima de un célebre asesino serial inglés– apareció recientemente. Estas dos figuras se imponen como navideños espectros dickensianos al punto de que, por momentos, la autobiografía de Martin Amis se convierte en biografía de ellos a cargo de un escritor que no puede ni quiere resistir su llamada. Así, Martin Amis los invoca y los honra con una emoción y sentimiento pocas veces vista en su obra a no ser que se vuelva a aquellas últimas páginas de *Campos de Londres*.

La persona/personaje de su prima funciona como el eje lírico/estético a la hora de discurrir y justificar la recurrencia en la obra de Amis de muertes súbitas y acontecimientos terribles donde la placidez de lo rutinario es quebrada por la irrupción de un violento factor externo (en este sentido está claro que *Campos de Londres* sigue siendo su ópera magna). El personaje/persona de su padre se erige como una suerte de Falstaff/Lear/Próspero a quien odiar y amar y comprender más allá de todo y de todos. La autobiografía de Amis hijo es, también, una biografía revisada de Amis padre (revisitando sus *Memoirs*, sus *Letters*, sus novelas)y uno de los textos más interesantes jamás escritos por alguien a la hora de intentar analizar la relación de un hijo con su padre, ambos escritores y competidores en una misma carrera. Este vínculo –esta "experiencia"– aparece en dos partes claramente diferenciadas: la primera, "Innocence", es la historia de un hijo huyendo de su padre mientras que la segunda, "The Main Events", es la historia del retorno del fugitivo, la tregua junto al lecho del patriarca agonizante y la aceptación de la propia y futura muerte. La detallada crónica de la decadencia y la agonía de Kingsley Amis está escrita con una exquisita mezcla de mirada científica y puro sentimiento que jamás hubiera nadie sospechado en Martin Amis. Es esto lo que hace de *Experience* una experiencia única e inolvidable demostrando, al final, que Amis le debe cada vez más a la potencia afectuosa de Saul Bellow que a que a la frigidez estilística de Vladimir Nabokov.

El aspecto estrictamente literario de *Experience* está representado precisamente por esas dos presencias luminosas, la de los escritores Saul Bellow y Vladimir Nabokov, sus maestros reconocidos. Nabokov ocupa el sitio del estilista inalcanzable y Bellow el del padre adoptivo por elección. Los capítulos centrados en el análisis de sus respectivas obras (y vidas) son admirables y no hacen más que confirmar que Amis es, también, un gran lector. Amis los homenajea en más de un sentido: el recurso de las notas al pie a la hora de diseccionar su propia vida en *Experience* remite a *Pálido fuego* (y el modelo de sus años infantiles es, sin duda, *Habla, memoria*) y el episodio del tratamiento de sus numerosos y costosos problemas odontológicos es un claro guiño a los padecimientos físico/espirituales que siempre sufren los héroes de Bellow. Algo queda claro: nadie ha escrito más y mejor que Amis acerca de ir al dentista y *Experience* se convertirá, seguro, en el texto definitivo sobre literatura y molares. El lector-*connaiseur* en busca de Martin Amis como perseguido por su mundo tampoco quedará decepcionado. Aquí está, también, su pelea con Julian Barnes (que Amis despacha con dolida intensidad y rencorosa contundencia en apenas una página), sus adelantos millonarios cortesía del agente Andrew "El Chacal" Wylie, la súbita aparición de una hija desconocida y adolescente, el rol del intelectual en las primeras planas del periodismo amarillo británico, el divorcio propio como campo de reflexión para el divorcio de sus padres... Todo esto puntuado por la aparición de sus propios libros, porque –Amis *dixit*– "la verdadera autobiografía está en la ficción".

Experience es un libro claramente complementario de la obra literaria de Martin Amis y, en realidad, mucho más imprescindible y disfrutable que sus últimos relatos. A la hora de la verdad, lo que corresponde con las autobiografías o biografías es preguntarse si el libro en cuestión se leería como una buena novela. Tal es el caso de *Experience*. Creo que no se le puede hacer un mejor elogio. ♣



Visita guiada sin Murry



TEXTOS PRIVADOS
Katherine Mansfield
Trad. Mirta Rosenberg
Perfil Libros
Buenos Aires, 2000
352 páginas, $ 21













POR DOLORES GRAÑA La suerte de los papeles personales de Katherine Mansfield es exactamente opuesta a la que se ponía en escena en uno de sus cuentos más perfectos, "Las hijas del difunto general", incluido en *La fiesta en el jardín* o *El Garden Party*, según la traducción (1922). Allí, dos hermanas solteras tenían que disponer de las posesiones de su temible padre luego de su muerte y terminaban decidiendo que era mejor cerrar la puerta con llave y pensar en otra cosa, no fuera que él se enojara por la intromisión. Luego de la muerte de Mansfield en la comuna de Gurdjieff en Fontainebleau en 1923, su marido, el crítico John Middleton Murry, decidió publicar bajo el título de *Nido de paloma* los relatos que ella estaba trabajando antes de morir. Ese mismo año aparecieron sus *Poemas* y al año siguiente los cuentos inconclusos, reunidos en el volumen *Algo infantil*, al que le siguieron su *Diario* (1927), las *Selected Letters* (1928), las reseñas bibliográficas en *Novels and Novelists* (1930) y la miscelánea en *The Scrapbook of Katherine Mansfield* (1939).

En su testamento, Mansfield dejó a Murry "todos los manuscritos, cuadernos, papeles, cartas", indicando sin embargo que le gustaría "que publicara lo menos posible y que rompiera y quemara todo lo posible; él entenderá que deseo dejar la menor cantidad de rastros de mi campamento". En el prólogo de esta nueva edición realizada –que reúne fragmentos del diario, poemas y cartas, ordenados cronológicamente– C. K. Stead reflexiona sagazmente al respecto: "El campamento que ella quiso ocultar al mundo está ahora abierto al público", y queda claro que las visitas guiadas ya no están a cargo de Middleton Murry.

Los detalles de una enciclopedia tipo dirían que Katherine Mansfield nació en Wellington (Nueva Zelanda) en 1888, que publicó *En una pensión alemana* (1911), *Dicha* (1921) y *La fiesta en el jardín* (1922) y que, tras haber sido comparada con Chéjov, envidiada por Virginia Woolf y encumbrada a su pesar como uno de los pilares del modernismo europeo, murió de tuberculosis a los treinta y cinco años. Todas las virtudes de esta selección (o compilación, lo que se prefiera) pasan precisamente por el hecho de obviar los hitos y enfocar, en cambio, la Katherine Mansfield de entrecasa, en perpetuo tránsito por casas de salud, criticando y admirando por turnos a su vecino D. H. Lawrence y su mujer Frieda, suplicándole a su marido que no la deje sola, insultando a su mejor amiga porque la asfixia con sus cuidados. Estos "papeles privados" permiten descubrir el resignado placer de Mansfield por los momentos ridículos de la vida en general y de la suya en particular: un sentido del humor que sin dudas funcionaba como aislante para esa "antena de sensibilidad tan aguda" que lamentaba poseer, y que quedaba eclipsado por los luminosos y sutiles análisis del comportamiento humano de sus cuentos. Por ejemplo: "Es de noche, tarde, y me comí a un hombre tan estúpido con el té que... no puedo digerirlo. Está por publicar una antología de cuentos y dijo que cuanto más *trama* tuviera el cuento que yo le diera, tanto mejor. ¡Qué tal esa palabra! Me puso los pelos de punta. Un lindo cuento con *trama*. Por favor. La gente *es* rara".

Textos privados ofrece un montaje terriblemente conmovedor de desesperación y epifanía, de testigo y protagonista, de entendimiento y fascinación por el misterio que encierra la mujer que plancha la ropa, por ejemplo. A un momento en que todo está perdido le sigue una esperanza minúscula y melancólica por lo que puede cambiar en el próximo minuto. El hecho de que no podamos leer las cartas a las que Mansfield responde o alude no es un impedimiento sino todo lo contrario. Qué importa lo que conteste Murry a una carta como ésta, de noviembre de 1920: "He estado enferma durante cuatro años... y estoy cambiada, cambiada... no soy la misma. Diste el doble a tu trabajo (que no pude ver) de lo que le diste a mi cuento. No quiero que me despachen como una obra maestra. Yo no tengo nada semejante al tiempo que tú tienes para vivir. Arthur dibujará posters durante cien años; elógialo cuando yo esté muerta. Háblam*e*. Estoy sola. No tengo ni un alma". En la selección de Stead –y la ejemplar traducción de Rosenberg– puede seguirse esa línea zigzagueante que constituye toda vida: la obsesión de Mansfield con el tiempo perdido y con el que todavía puede aprovechar; la muerte de su hermano, de su madre y la exasperación que le provoca su progresiva invalidez; sus observaciones sobre la profesión literaria y su admiración por Dickens, Chéjov y Shakespeare (con algunas dramatizaciones y viñetas tan desopilantes como demoledoras); sus ajustes de cuentas a la tortuosa relación que mantenía con su marido y con las vanguardias literarias; su alegre contrabando de chismorreos en su condición de exiliada permanente en casas de salud. Si bien *Textos privados* seguramente no alcanzará para satisfacer la mórbida necesidad de descubrir en la vida privada de los escritores alguna explicación para su obra, sin duda constituye una de las formas más seguras de conseguir que el lector salir corriendo a comprar los libros de Mansfield o comience a reclamárselos a gritos a los amigos olvidadizos, para leer cosas como éstas: "Y sí, eso es lo que traté de expresar en *La fiesta en el jardín*. La diversidad de la vida y cómo tratamos de encajar en todo, incluida la muerte". El campamento Mansfield está abierto, pasen y vean. Vale la pena. ♣





Una instantánea desconocida de Beatriz Sarlo

La emisión de "El fantasma" (Canal á) transcurría por los carriles normales (Beatriz Sarlo presentaba la reedición de *El imperio de los sentimientos*), salvo el casi imperceptible nerviosismo que parecía experimentar la conductora, Silvia Hopenhayn, ante la presencia de invitada tan eminente. Como en un tropismo de Nathalie Sarraute, el acontecimiento verdadero que se gestaba era apenas un borbotón detrás del diálogo. Llegó el turno de enfrentar a su "fantasma" (un especialista en el invitado de turno, generalmente identificado solamente por su nombre de pila, en este caso Cecilia), Sarlo se explayó con su solvencia característica sobre el libro y las razones por las que ella y un "nosotros" borroso pero conocido para los lectores de *Punto de vista* pensaron la reconstrucción de la Argentina a fines de la dictadura, viendo en la década del 20 un país posible, moderno, democrático y vivible: una Argentina laica y plural en la que se materializaba el ascenso social a través de las generaciones (padres inmigrantes, hijos profesionales), un auténtico *melting pot* que integraba la oleada inmigratoria a un proyecto nacional, con una escuela pública que repartía equitativamente las destrezas necesarias para lograr la igualdad de posibilidades de los ciudadanos.

Y entonces se produjo el momento en que la sensación de un "pero ya no", núcleo duro del tropismo que desbordaba ya su cauce silencioso, pareció conectarse al sistema nervioso de la conductora del programa. Hopenhayn interrumpió el diálogo entre fantasma e invitado con un comentario inocente, casi de peluquería. Y, al parecer tan atinado que obró como un balazo: "Se te ve caída" fue la frase de Hopenhayn, quien le recordó a Sarlo que hasta entonces siempre había encontrado en el pasado una cantera valiosa de elementos útiles para pensar el presente. Detrás de la aparente banalidad de quien dice "se te ve caída" y te acomoda la ruana o te ofrece unas gotas de perfume, un trago de Ferro Quina Bisleri, algo, en fin, que te haga volver los colores, se vio que de verdad Sarlo estaba *caída*: hubo una pausa en la que todo pudo suceder, incluso el derrumbe, la partida abrupta o un silencio para siempre (esa clase de pausa genuinamente televisiva que ni los actores mejor entrenados son capaces de lograr). Y entonces, como una lava irreprimible por la agitación corpuscular de la naturaleza, como un relámpago de rayos X que desnuda el más allá de la carne, irrumpió eso que suele denominarse *fuero íntimo*, convirtiendo la respuesta en impactante confesión: "Este país está fracturado. Rompió definitivamente consigo mismo, con lo malo y con lo bueno", dijo una Sarlo igualmente quebrada e íntima, un poco como atónita ante sí misma, en su constatación de que la Argentina pareciera no tener futuro. Ante el público, en la mismísima tele, Sarlo abrió su alcancía y descubrió que estaba vacía. O, en otras palabras, sacó los monstruos de la caja de Pandora y en ella ni siquiera había esperanza. ¿Y ahora qué hacemos?

La que dijo que no

Luego del extraordinario éxito de El horror económico, *que vendió más de un millón de ejemplares y fue traducido a 26 idiomas, Viviane Forrester vuelve a arremeter contra los estragos del neoliberalismo. Con* Una extraña dictadura *llama a resistir contra un régimen político totalitario anónimo que, a través de la propaganda, el chantaje y el desprecio del individuo, destruye la economía real y fomenta la especulación.*


Viviane Forrester: "¿Dibujamos los planos de la próxima casa antes de apagar el fuego?"

POR ALEJO SCHAPIRE, DESDE PARÍS Recién bajada del TGV y antes de subirse al avión que la llevará a otra escala de su gira promocional, Viviane Forrester acepta conversar con **Radarlibros** en su coqueto departamento de la *rive gauche*, a dos pasos del Boulevard Saint-Germain. Desde el patio arbolado, una luz inunda la biblioteca atiborrada exclusivamente por tomos de La Pléiade. Junto al sillón que ofrece, hay un cuadro en el que su amigo Ernesto Sabato ha retratado su propia mano izquierda.

Se mueve por la sala como si la estuvieran cronometrando. Lleva un pañuelo azul de seda atado a la cabeza, a lo pirata. Habla rápido, con una voz elegante y aguda que somete a un tartamudeo académico. Parece poseída por un entusiasmo adolescente que sólo desmiente una sonrisa demasiado regular. Nadie diría que tiene 73 años.

Autora de novelas y ensayos sobre Virginia Woolf y Van Gogh, presidenta del premio Femina y crítica literaria de *Le Monde*, ¿qué llevó a Viviane Forrester a abandonar el *glamour* de los salones parisinos para cazar en el coto vedado de los economistas? Una pista. Cannes, noviembre de 1943. En ese entonces se llamaba Viviane Dreyfus, hija de un banquero. "Las redadas antijudías aumentaban. Mi madre distribuyó cianuro a toda la familia..., no sabíamos exactamente lo que ocurría, pero teníamos la impresión de que era mejor morir, que habría torturas... Cuando ella me dio el cianuro, dije *no*, sentía que hasta el final habría algo que hacer, hasta el final podría pensar, hablar con la gente". El exilio en España le salvaría el pellejo. A su regreso se encontró con que la mitad de su familia había sido asesinada en Auschwitz, y el resto estaba en la ruina.

Medio siglo después publicó *El horror económico*, título inspirado en un poema de Rimbaud. "Lo escribí para no explotar, porque descubrí que había algo peor que ser explotado: ser inexplotable". La retórica de la Resistencia impregna su escritura. Su denuncia sobre la arrogancia del neoliberalismo y el fin del trabajo tiene un eco inesperado: "Es exactamente lo que pensaba, pero no llegaba a formularlo", le repiten en los coloquios de provincia sus innumerables feligreses, "la opinión pública globalizada antiliberal", como ella los llama. Frente a los "expertos económicos" tiene una ventaja crucial: escribe bien; usa palabras simples y evita los clichés, alía el sentido común y la artillería de la literatura para vulgarizar fenómenos económicos. Ahí radica toda la fuerza y la fragilidad de su talento que, ignorando estudios de economistas o análisis empíricos, cae a veces en aproximaciones e inexactitudes. Mientras tanto, "horror económico" se ha convertido en una expresión corriente, y en las manifestaciones suelen verse brazos blandiendo su libro como una bandera.

La primera tesis de *Una extraña dictadura* es que las transformaciones que vivimos –flexibilidad laboral, desregulación, achicamiento del Estado, mayor poder de los accionistas-. no son la prueba de que la economía ha derrocado a la política, sino todo lo contrario: "Nos dicen que la economía destruye la política, y yo digo que una cierta política ultraliberal, una ideología, destruye la economía real, siendo desplazada por una economía especulativa divorciada de la sociedad". Tal vez, ¿pero una dictadura? "Es un nuevo régimen internacional político no declarado que se ha instalado a la vista de todos pero sin el consentimiento de nadie..., su fuerza va más allá del poder y sus instituciones. Es una dictadura que se mueve en un decorado democrático".

Según Forrester, los métodos utilizados son múltiples. Primero, instalar la idea de fatalidad a través de un caballo de Troya: la globalización: "confunden voluntariamente los prodigios de las nuevas tecnologías y su irreversibilidad con el régimen que las utiliza". La propaganda pasa también, "como bien lo saben psicoanalistas y publicitarios, por la manipulación del lenguaje". Los eufemismos desfilan: "plan social", "reestructuración", "moderar salarios" o el infame "recursos humanos", sinhablar de *dégraisser* ("sacar la grasa", "reducir efectivos") que la hacen pensar en Auschwitz. "No vamos a comparar, pero hay un desprecio del ser humano muy peligroso". Lo peor, dice Forrester, es que este léxico es asimilado y empleado por sus víctimas.

La ecuación empleo = dignidad es otra de las trampas. "La dignidad no pasa por tener un empleo. Hacer creer esto es una forma de someter a la gente por la vergüenza. Si el desempleo no existiese, el ultraliberalismo lo inventaría; es un chantaje permanente".

Cuando le oponen el dinamismo de la economía norteamericana se escandaliza y explica que los números están trucados. Forrester da cifras en dosis homeopáticas, pero cuando lo hace son contundentes: "en Estados Unidos hay 2 millones de presos, gente que en su mayoría estaría inscripta como desempleada, porque pertenece a las minorías más frágiles. Creo que son el 5% de la población. Según el PNUD de 1999, vemos que en EE.UU. 19% de la población (35 millones de personas) vive bajo el umbral de pobreza. Los pobres reemplazan a los desempleados. Los *working poors*".

Para la autora de *Una extraña dictadura* la solución pasa por la lucidez, la resistencia, el debate y la experimentación. Entre otras cosas apoya con el grupo ATTAC (de la que es miembro fundadora) la creación de la tasa Tobin. Se reconoce en el movimiento de Seattle y en su doble americano, Michael Moore. La estrategia de estos "entristas" tiene al menos la virtud de desorientar a quienes buscan en ella a un encendida revolucionaria y encuentran a una demócrata convencida que cita sólo los derechos humanos. Y, ante el dogmatismo neoliberal, impermeable a la crítica y que exige por todo cambio una alternativa prefabricada, suele concluir con esta metáfora incendiaria: "Mientras una casa se quema, ¿nos ponemos a estudiar las reparaciones?, ¿dibujamos los planos de la próxima casa antes de apagar el fuego?". ♣